BIBLIOTHÈQUE-LEDUC



MARCEL DUPRÉ

Cours de Contrepoint

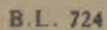


ALPHONSE LEDUC

Éditions Musicales

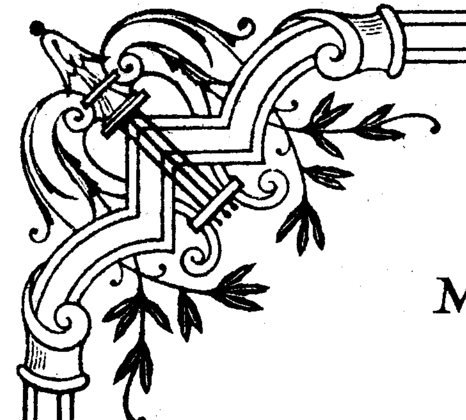
175, RUE SAINT-HONORÉ, PARIS

Imprimé en France Printed in France



B.L. 724

BIBLIOTHÈQUE-LEDUC



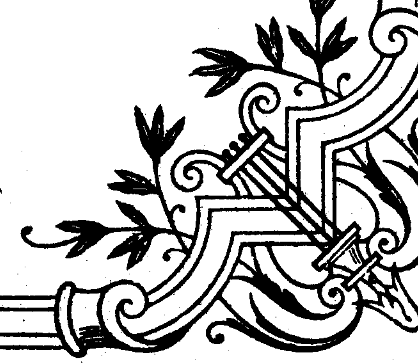
MARCEL DUPRÉ

Cours de Contrepoint

Prix majoré : 30 frs.



ALPHONSE LEDUC
Éditions Musicales
175, RUE SAINT-HONORÉ, PARIS
Imprimé en France Printed in France



B.L. 724

À JOSEPH GILLES

en témoignage de fidèle reconnaissance
pour sa précieuse collaboration.

Avant-Propos

On ne peut, en contrepoint, considérer que le contrepoint rigoureux, conforme aux règles esthétiques respectées par les Maîtres du XVIe Siècle. L'étude du contrepoint libre, ou fantaisiste, est vaine.

On ne peut avoir une idée complète de l'Art du XVIe Siècle si l'on ignore le contrepoint modal, étudié actuellement en Europe centrale. Le contrepoint modal doit être travaillé dans les quatre modes authentiques. L'élève se bornera aux espèces en rondes et en fleuri. On doit commencer le contrepoint après la première année d'harmonie analytique. Il faut compter deux ans pour l'étude du contrepoint.

Ire PARTIE

Contrepoint simple

Indications préparatoires — Les Espèces

DÉFINITION.— Point contre point veut dire note contre note, ou plutôt, au pluriel, notes contre notes et, par extension, mélodie contre mélodie.

Le contrepoint s'oppose donc à l'harmonie, qui analyse verticalement les conjonctions de notes (sans négliger leur succession dans les voix).

Le contrepoint envisage les lignes mélodiques simultanées (sans négliger leurs conjonctions verticales).

SON ORIGINE.— Il a pris naissance chez les Vieux Maîtres Flamands du XVe siècle et a atteint son plein épanouissement avec les Maîtres Italiens de la Renaissance, au XVIe siècle.

MODES MODERNES.— On emploie en contrepoint le mode majeur et les modes mineurs ascendants et descendants.



Il faut donc que, dans les contrepoints mineurs, les fragments mélodiques appartenant au tétracorde aigu soient présentés conformément aux mineurs ascendant et descendant.

En La mineur:



ESPÈCES.— On étudie le contrepoint sous cinq formes différentes désignées sous le nom d'espèces:

1° Note contre note	(Ronde contre ronde)
2° Deux notes contre une	(Blanche contre ronde)
3° Quatre notes contre une	(Noire contre ronde)
4° Syncopes	(Blanches syncopées)
5° Fleuri	(Mélange des valeurs précédentes)

Dans toutes ces espèces, le chant donné reste toujours en rondes.

Ces cinq espèces de contrepoint seront successivement étudiées à 2 voix, à 3 voix et à 4 voix. A 5, 6, 7 et 8 voix, on ne travaillera que la 1re et la 5e espèces. A 3 et 4 voix, il est proposé des mélanges d'espèces.

Paris, ALPHONSE LEDUC, Editions Musicales.

Règles communes aux cinq espèces de contrepoint

TESSITURE DES VOIX. _ Les limites des voix sont sévèrement réglées en contrepoint.

On autorise: pour le Soprano — toléré — Ré à La — toléré

pour l'Alto — toléré — Sol à Ré — toléré

pour le Ténor — toléré — Ré à La — toléré

pour la Basse — toléré — Sol à Ré — toléré

Pour pouvoir respecter scrupuleusement ces limites vocales, on permet, selon les besoins, de transposer le contrepoint d'un demi-ton, d'un ton, ou d'une tierce mineure.

ACCORDS ADMIS. _ Les seuls accords admis en contrepoint (au point de vue d'une analyse stricte) sont:

L'accord parfait majeur et son 1er renversement:

L'accord parfait mineur et son 1er renversement:

Le 1er renversement de l'accord diminué:

c'est dire que tout accord de $\frac{6}{4}$ et l'accord diminué à l'état fondamental sont interdits.

NOTES ÉTRANGÈRES. _ On admet comme notes étrangères aux accords consonants:

1º Le Retard

2º La Broderie
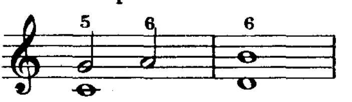
3º La Note de passage

MODULATIONS. _ Il est défendu de moduler, mais dans l'emploi du 7º degré du Mode mineur, (descendant) on ne peut éviter la sensation de Dominante du majeur correspondant.

CHROMATISME. _ Tout mouvement chromatique est interdit.

ANALYSE HARMONIQUE. _ Il n'est pas admis d'employer deux harmonies dans la même mesure. L'emploi de notes de passage peut donner parfois l'illusion de deux harmonies, mais il faut toujours pouvoir analyser chaque mesure selon le principe d'une seule harmonie. Dans cet exemple:

Chiffrage de l'harmonie entendue:



Le LA (étant conjoint au SOL et au SI) est note de passage et ne compte pas harmoniquement.

Tandis que dans cet exemple: Le LA étant disjoint de FA, l'auditeur est forcé d'admettre la présence de deux harmonies.

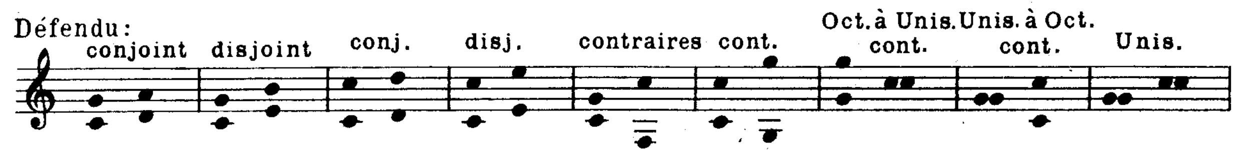
Dans ce 2? cas, le LA est donc impossible.

La première et la dernière mesure comportent l'harmonie du 1er degré.

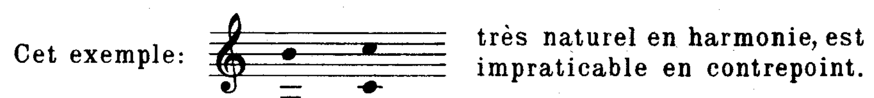
L'avant-dernière mesure comporte l'harmonie de la dominante, ou le 1er renversement du 7? degré.

Lois concernant la marche simultanée de deux voix prises dans une polyphonie

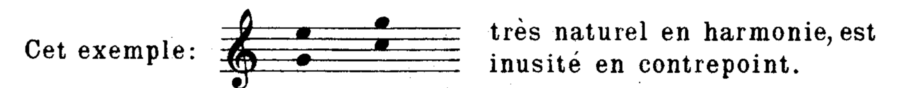
OCTAVES ET QUINTES CONSÉCUTIVES._ Elles sont défendues, ainsi qu'en harmonie, par mouvement direct et par mouvement contraire, l'unisson étant toujours assimilé à l'octave.
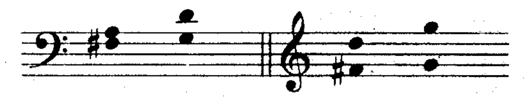


QUINTES ET OCTAVES DIRECTES._ Elles sont toujours défendues par mouvement direct, dans tous les cas, entre les voix extrêmes. C'est dire qu'à deux voix, toute octave ou quinte directe est impossible en contrepoint.



Les Octaves et les Quintes directes sont interdites entre n'importe quelle voix, si les deux voix sont disjointes, même dans la même harmonie.



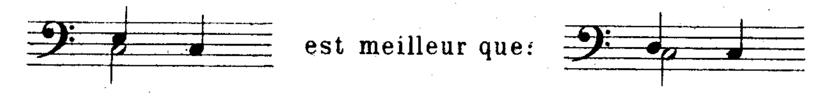
Entre voix autres que les extrêmes, le mouvement peut être disjoint à la voix supérieure si l'autre voix procède par demi-ton:



TIERCES ET SIXTES CONSÉCUTIVES._ Le parallélisme exagéré des voix conduit à la négation du contrepoint qui tend à donner le plus de mouvement possible à chaque voix. C'est pourquoi il est défendu de faire entendre plus de trois tierces ou de trois sixtes consécutives entre les mêmes voix.

UNISSON._ L'unisson est toujours interdit sur le temps fort. Il est toléré sur le temps faible. Il faut en user le moins possible.

ARRIVÉE SUR L'UNISSON, DÉPART DE L'UNISSON._ Il vaut mieux arriver sur un unisson par mouvement disjoint que par mouvement conjoint.



Il est interdit d'arriver sur un unisson par demi-ton.


est impossible.

On peut quitter un unisson par mouvement conjoint d'un ton mais non par demi-ton.

Il faut assimiler les échanges de voix sur note commune à l'arrivée sur un unisson.

C'est pourquoi: n'est pas meilleur que: à cause du frottement des voix.

RÈGLES PUREMENT MÉLODIQUES.

1º Seuls les intervalles mélodiques suivants sont admis:
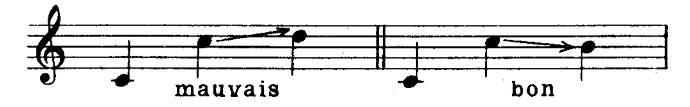
Seconde mineure	Seconde majeure
Tierce mineure	Tierce majeure
Quarte juste	
Quinte juste	
Sixte mineure	
Octave	

2º Les intervalles chromatiques, diminués, augmentés, et plus grands que la sixte mineure (l'octave mise à part) sont interdits.
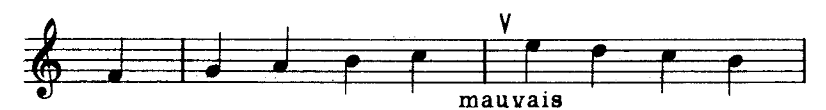
3º L'essence du contrepoint est le mouvement diatonique conjoint dans toutes les voix, par opposition esthétique à l'esprit harmonique qui agrège l'arpège en un accord, ou qui désagrège l'accord en un arpège. L'arpège mélodique, même brisé, est donc interdit en contrepoint.

4º Il faut éviter autant que possible les sauts mélodiques. Cependant le saut de tierce ou de quinte est quelquefois inévitable. Quant au saut d'octave, il est toujours bon et constitue souvent la solution la meilleure dans un cas embarrassant. Il ne se présente pratiquement que sur une note integrante d'un accord.

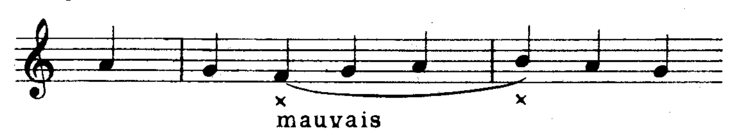
5º Après un saut d'octave, on ne doit jamais poursuivre la ligne mélodique dans le même sens, mais dans le sens opposé:



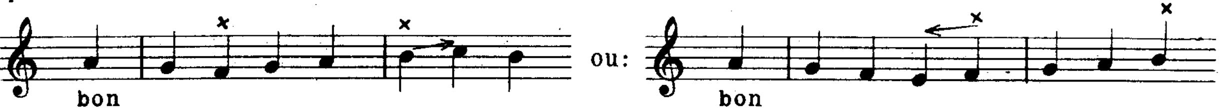
6º Tout saut entre deux mesures (autrement dit à la barre de mesure) est mauvais:
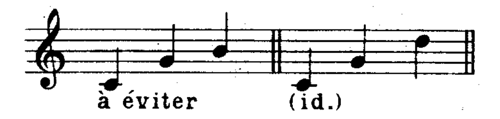


7º Les deux termes d'un triton ne doivent jamais former les deux points extrêmes d'un fragment mélodique:



Mais il suffit que l'un des termes ne forme pas un point mélodique extrême pour que le triton soit sauvé:

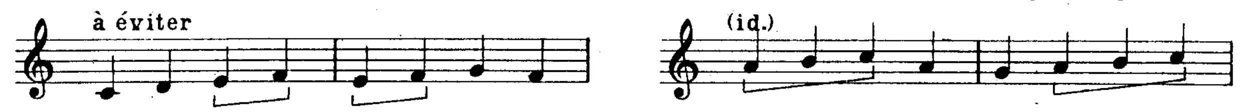


8º L'intervalle de 7e ou de 9e en deux sauts est à éviter:



9º La sensible n'est pas tenue d'aller à la tonique, et on peut la doubler.

10º Les redites doivent être évitées quelle que soit l'accentuation rythmique:

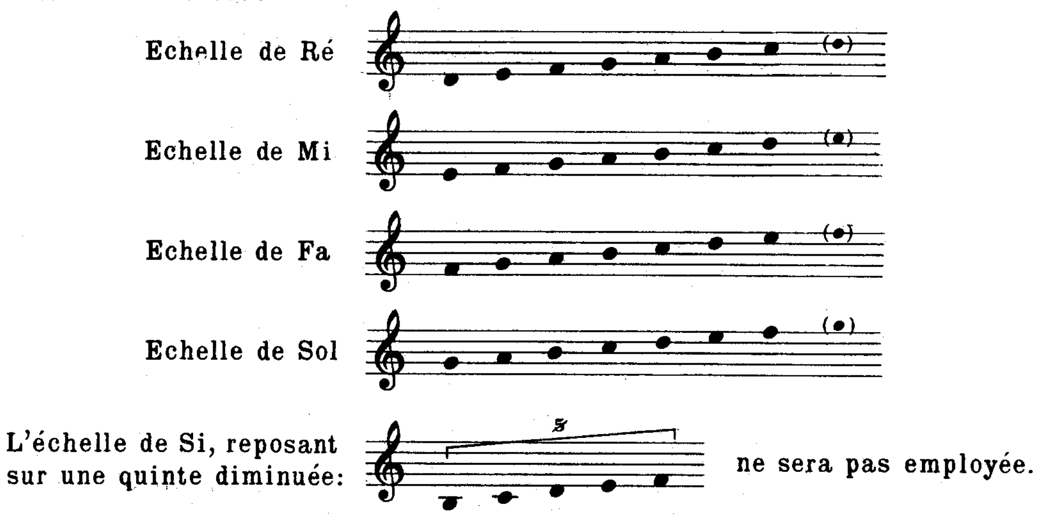


11º Les marches (même à deux degrès) sont également à éviter:



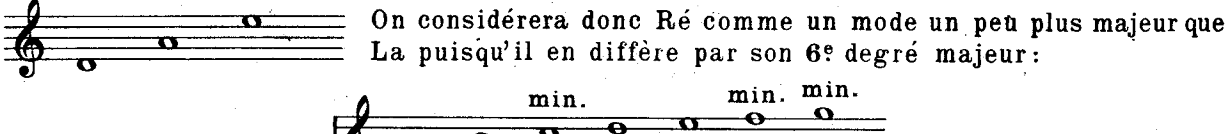
12º Il ne doit pas y avoir de répétition de notes, même en rondes.

CONTREPOINT MODAL.— L'élève devra travailler le contrepoint modal dans les quatre échelles suivantes:
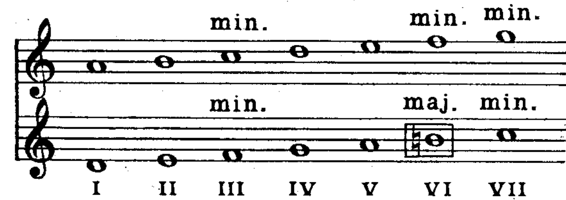


L'échelle de Si, reposant sur une quinte diminuée: ne sera pas employée.
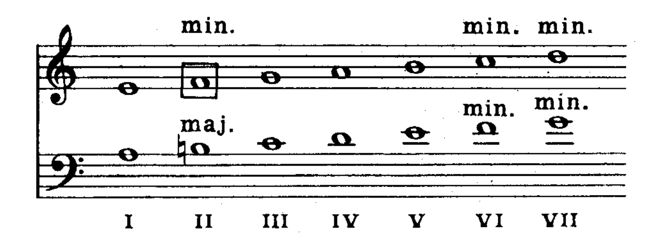
On remarquera que, parmi les quatre modes qui sont à étudier, les deux premiers, Ré et Mi, sont placés aux quintes inférieures et supérieures de La:



On considérera donc Ré comme un mode un peu plus majeur que La puisqu'il en diffère par son 6e degré majeur:

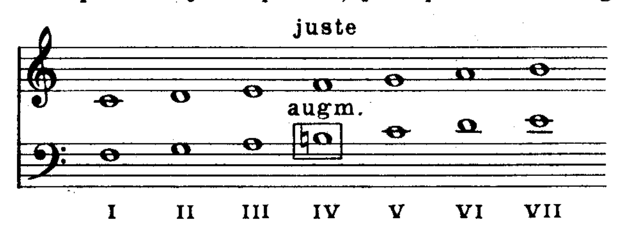


et on considérera Mi comme un mode un peu plus mineur que La puisque tous ses degrés sont mineurs par rapport à la finale (note grave de l'échelle) y compris le 2e, Fa:
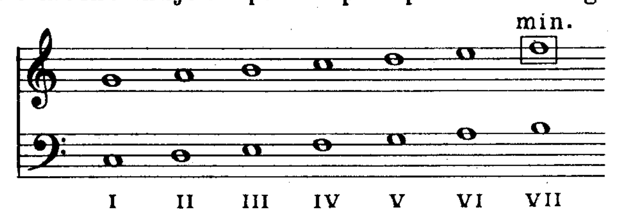


Si l'on place Do d'une façon symétrique entre Fa et Sol, ses deux quintes, inférieure et supérieure:

on verra que Fa est encore plus majeur que Ut, puisque son 4e degré (Si) est augmenté:



et que le Sol est un peu moins majeur que Ut puisque son 7e degré (Fa) est mineur:



En conséquence, on peut disposer ainsi les six modes qui viennent d'être identifiés:

1	Surmajeur:	Fa
2	(Majeur):	Ut
3	Plagal majeur:	Sol
4	Surmineur:	Ré
5	(Mineur):	La
6	Plagal mineur:	Mi

ESPÈCES. – Ainsi qu'il a été dit dans l'avant-propos, l'élève travaillera le contrepoint modal dans deux espèces seulement: Rondes et Fleuri.

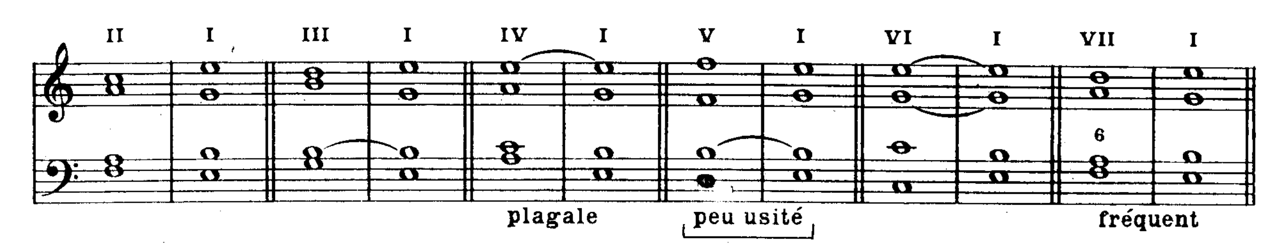
CADENCES FINALES. – La note grave de l'échelle sera considérée comme Tonique (c'est-à-dire, comme cadence finale) et la note du 5e degré de chaque mode comme dominante. Les divers enchainements à la finale de chaque mode se présentent ainsi:

Mode de Ré

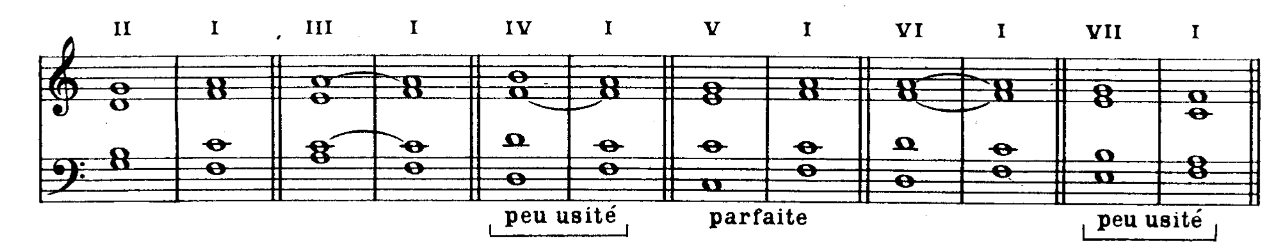
II I III I IV I V I VI VII I

inusité fréquent

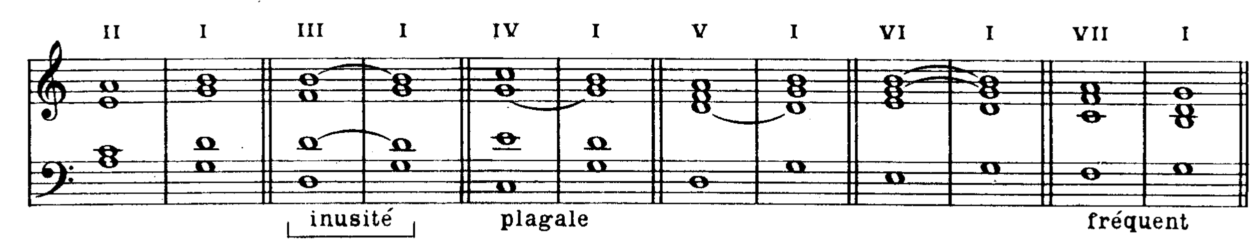
Mode de Mi



Mode de Fa

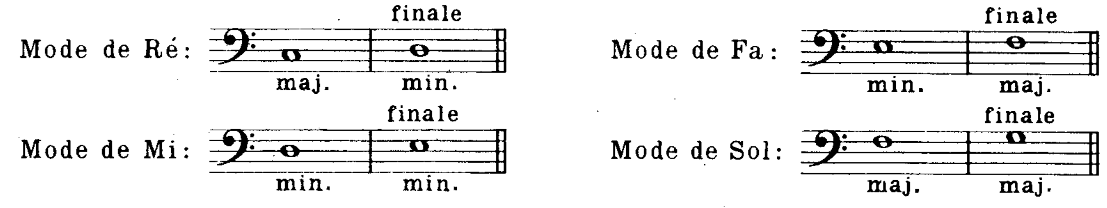


Mode de Sol

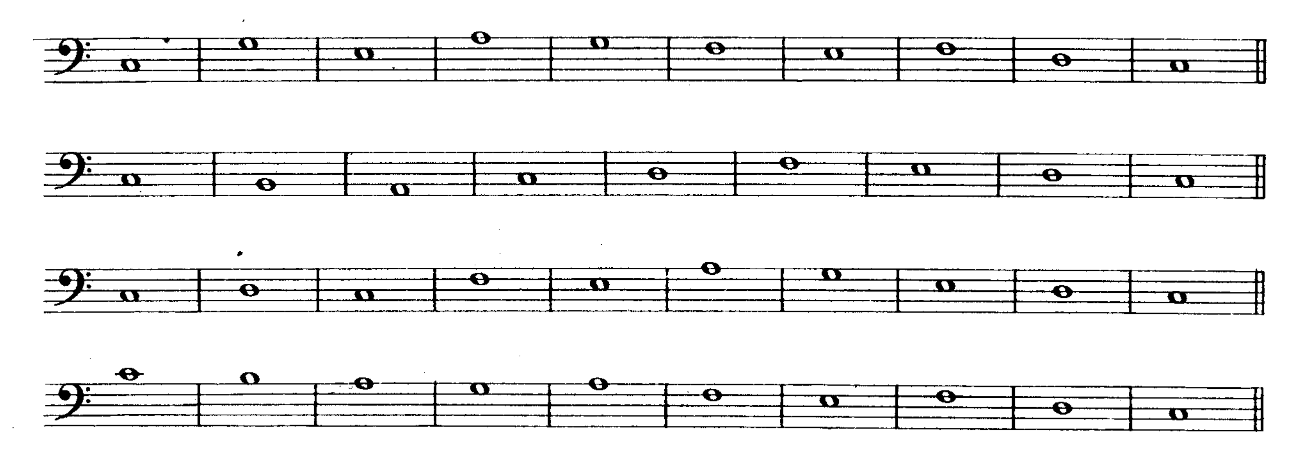


L'élève remarquera, au cours de ses travaux, que les cadences finales se produisent fréquemment par enchaînement de seconde ascendante.

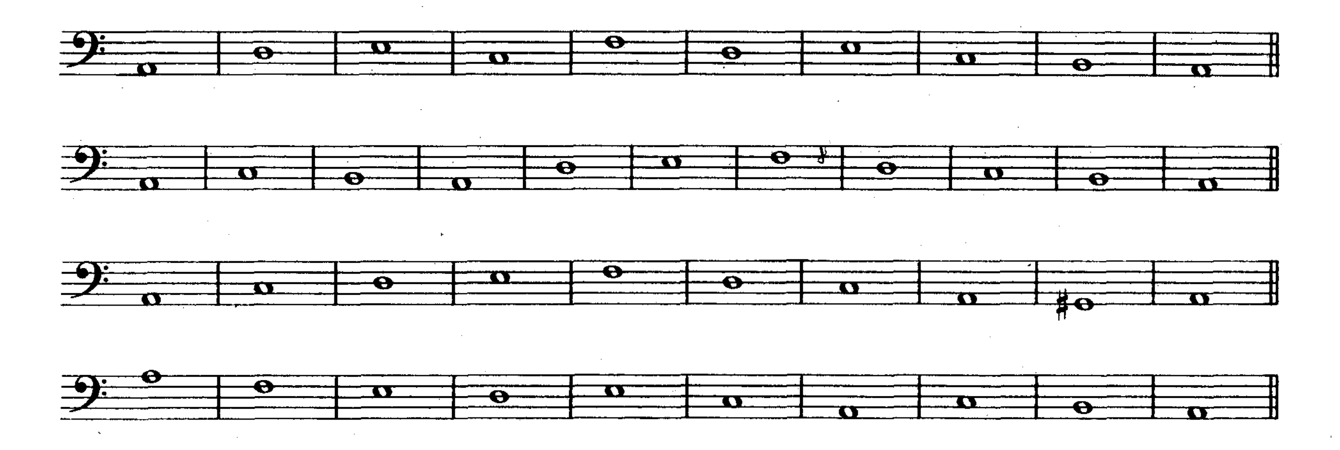
Si l'on examine les quatre cadences suivantes, formées d'enchaînements de seconde, on verra qu'elles donnent les quatre seules solutions possibles d'enchaînements d'accords majeurs et mineurs:
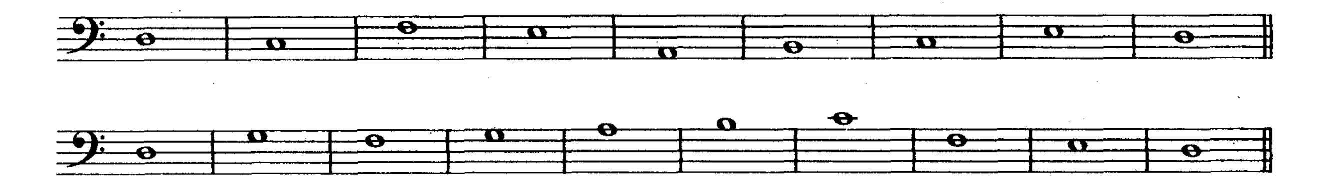


Chants donnés majeurs



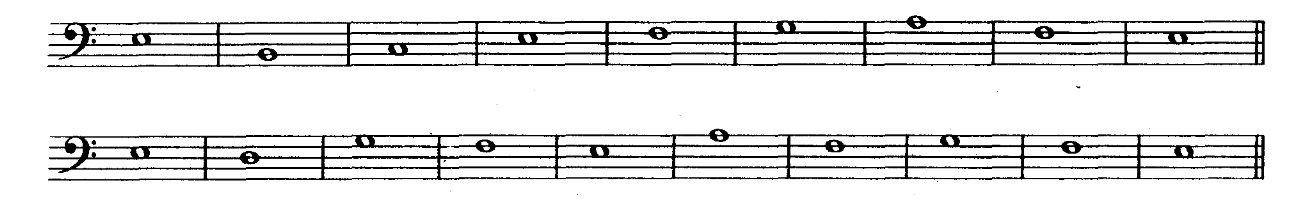
Chants donnés mineurs
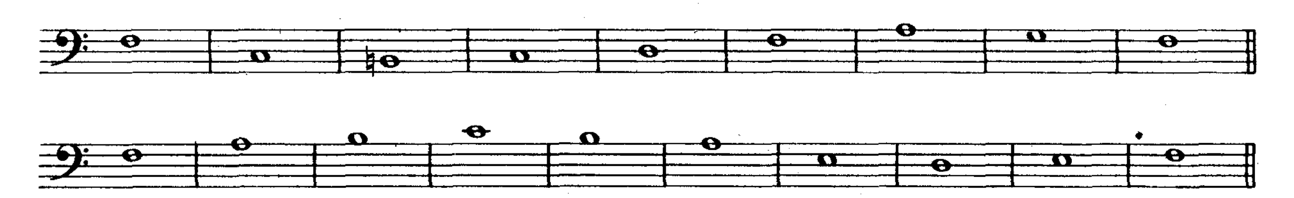


Chants donnés modaux
Mode de Ré
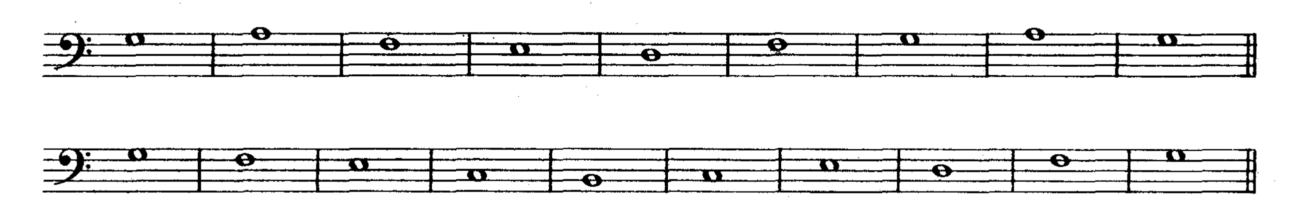


Mode de Mi



Mode de Fa



Mode de Sol



Contrepoint à deux voix

1re Espèce: Note contre note.

Le contrepoint de première espèce se compose d'un chant donné, en rondes, et d'une autre partie, également en rondes.

1° Le chant donné doit être respecté d'une façon absolue. Il se pourra qu'il contienne un arpège, mais il ne doit point s'en trouver dans les autres voix.

2° Il doit finir sur la Tonique.

3° L'avant-dernière mesure doit comporter l'harmonie de la dominante ou l'accord de sixte du 7e degré.

4° Dans l'enchaînement suivant, à deux voix:



il est possible de ne pas envisager la même harmonie pour deux mesures, et de considérer Sol-Mi, non pas comme $^{6}_{4}$ du 1er degré, mais comme 1er renversement du 3e.

5° Pour obtenir le mouvement conjoint absolu, (c'est-à-dire la gamme) l'élève doit s'efforcer d'éviter tout mouvement disjoint.

6° La mélodie doit être poussée dans le même sens aussi loin que possible, sans dépasser cependant les limites vocales.

7° Il faut éviter que des fragments de différents contrepoints soient semblables.

8° L'unisson est toléré, dans cette espèce, sur la tonique, à la première et à la dernière mesure.

9° La première mesure doit être en consonance parfaite.

10° Les intervalles harmoniques utilisables sont:

La Quinte et l'Octave
La Tierce majeure et mineure
La Sixte majeure et mineure
Et leurs redoublements

Exemples:

Mode majeur

C.D.

C.D.

Mode mineur

C.D.

C.D.
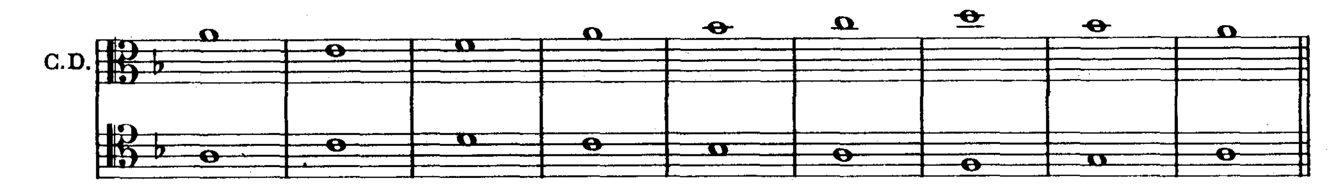
Mode de Ré

C.D.
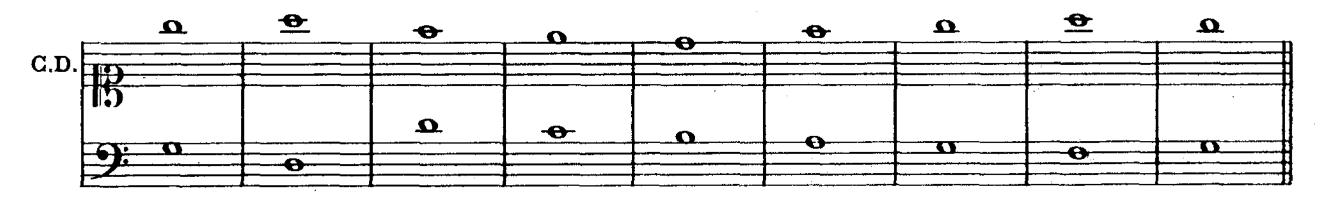
Mode de Mi

C.D.

Mode de Fa



Mode de Sol



EXERCICES:

Pour chaque espèce, on établira **6** exemples majeurs et **6** exemples mineurs. Un même chant donné servira pour **6** exemples.

DISPOSITIONS:

1º Chant donné à la Basse: { Basse et Soprano / Basse et Alto / Basse et Ténor }

2º Chant donné au Soprano: (transposé à la quinte) { Soprano et Alto / Soprano et Ténor / Soprano et Basse }

CONTREPOINT MODAL.– Employer les **6** dispositions suivantes:

Soprano C.D. Basse (Mode de Ré)	Alto C.D. Basse (Mode de Mi)	Ténor C.D. Basse (Mode de Fa)
C.D. Soprano Alto (Mode de Sol)	C.D. Soprano Ténor (Mode de Ré)	C.D. Soprano Basse (Mode de Mi)

2º Espèce: Deux notes contre une.

Le contrepoint de 2º espèce se compose d'un chant donné en rondes et d'une partie en blanches, soit deux notes contre une.

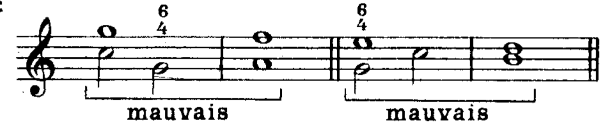
1º La première mesure doit contenir un silence sur le temps fort, et une note à l'octave où à l'unisson sur le temps faible, si le chant donné est à la partie supérieure. Elle doit contenir un silence et une note à l'octave, la quinte, ou l'unisson, si le chant donné est à la partie inférieure.

2º La dernière mesure ne doit contenir que des rondes, et faire entendre l'octave ou l'unisson.

3º En cours de route, le temps fort doit être toujours en consonance (quarte exceptée naturellement); le temps faible peut être rempli par une note de passage, une broderie ou, à défaut, par une autre note intégrante de l'accord, ce qui est toujours moins bon, car le mouvement conjoint de la voix en blanches se trouve alors rompu.
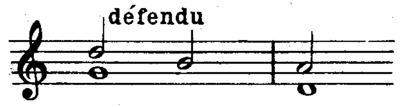
4º L'unisson est toléré sur les temps faibles.

5º L'impression de quarte et sixte doit être évitée, aussi bien sur le temps faible que sur le temps fort:



6º Les quintes et les octaves doivent être séparées par deux blanches.

7º Les quintes et les octaves consécutives sont défendues sur les temps forts.



8º Les quintes sont tolérées:

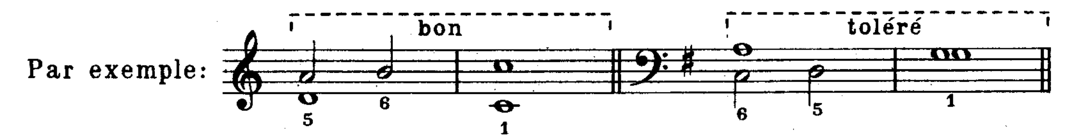
a) Sur les temps faibles par mouvement contraire.

b) Par mouvement contraire et direct si la 2de est note de passage.
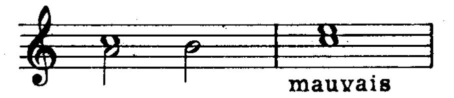
9º L'arrivée sur une quinte ou une octave par mouvement direct est toujours défendue.

10º Il est toléré de remplacer l'harmonie de dominante à l'avant-dernière mesure par celle du 2d degré, si le temps faible peut contenir la sensible comme note de passage.

Par exemple:

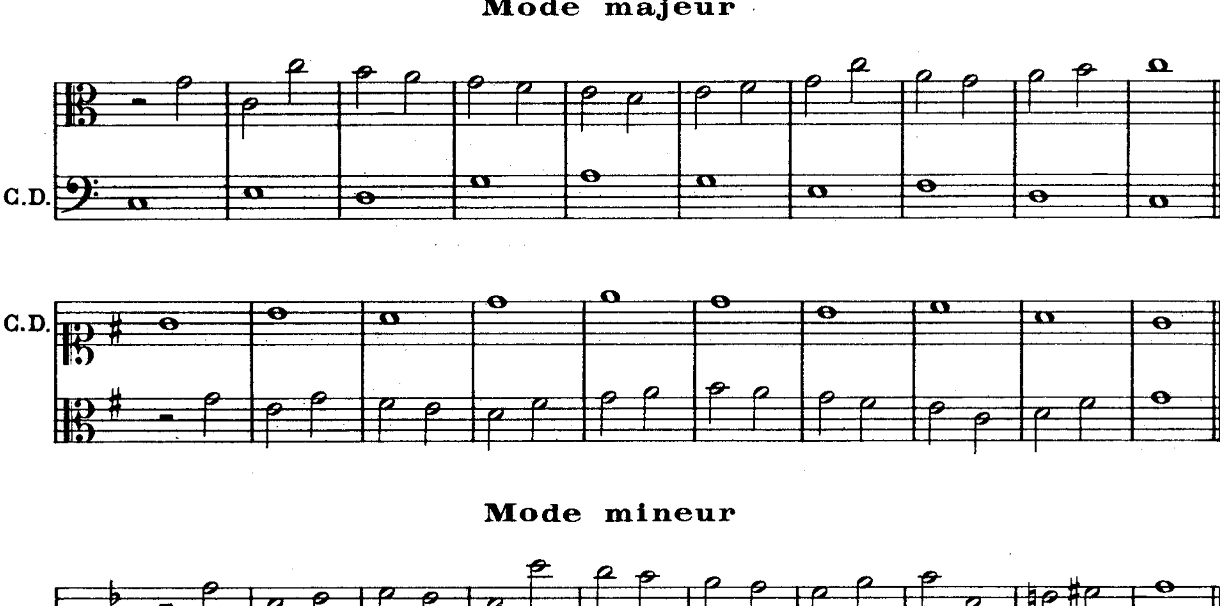


11º On ne peut pas aboutir sur une note commune (entre deux voix) par demi-ton.
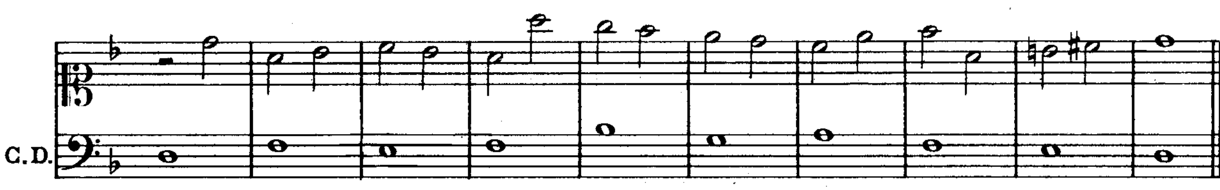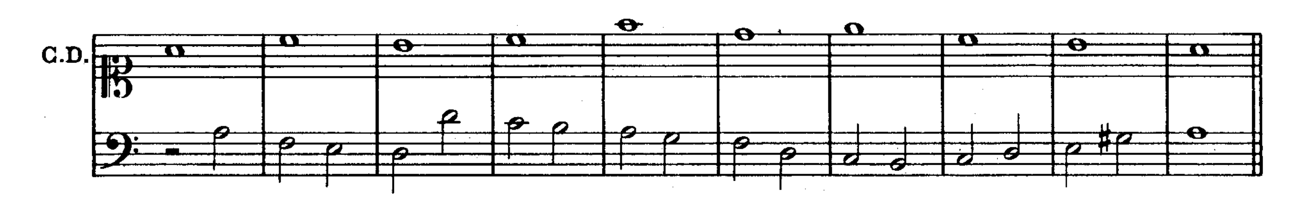


Exemples:

Mode majeur



Mode mineur





EXERCICES: Suivre les dispositions données pour la 1re espèce (modes majeur et mineur).

3e Espèce: Quatre notes contre une.
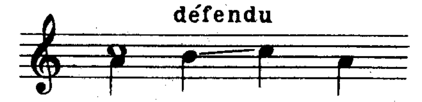
Le contrepoint de 3e espèce se compose d'un chant donné en rondes et d'une partie en noires, soit quatre notes contre une.

1° La 1re mesure doit contenir un soupir et trois noires.

2° La 1re noire doit être l'octave ou l'unisson, ou la quinte à la voix supérieure.

3° La dernière mesure est remplie par une ronde, en octave ou en unisson.

4° L'unisson est toléré sur les temps faibles. Il est défendu d'y arriver par demi-ton:
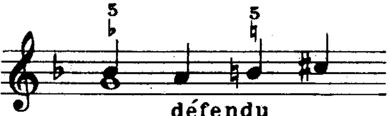


mais on peut le quitter par demi-ton:



5° La broderie de l'unisson est défendue :



6° Dans l'observance des mineurs ascendant et descendant, la même mesure ne doit pas présenter l'harmonie majeure et mineure du même accord, ce qui ferait deux harmonies dans la même mesure:
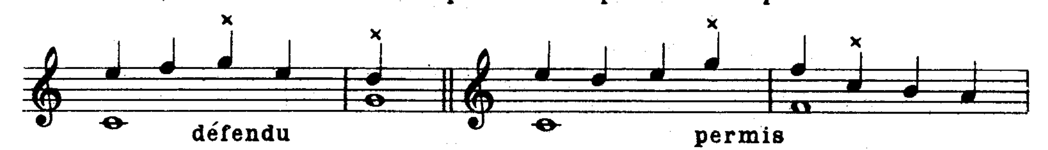


QUINTES ET OCTAVES.
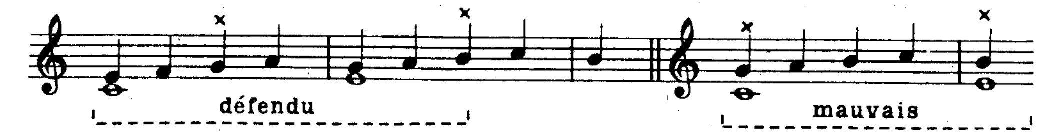
7° Deux quintes ou octaves entre notes réelles par mouvement direct sont sauvées par quatre noires:

bon

8° Deux quintes ou octaves entre notes réelles par mouvement contraire sont sauvées par une seule note, si la seconde n'est pas sur le premier temps d'une mesure:
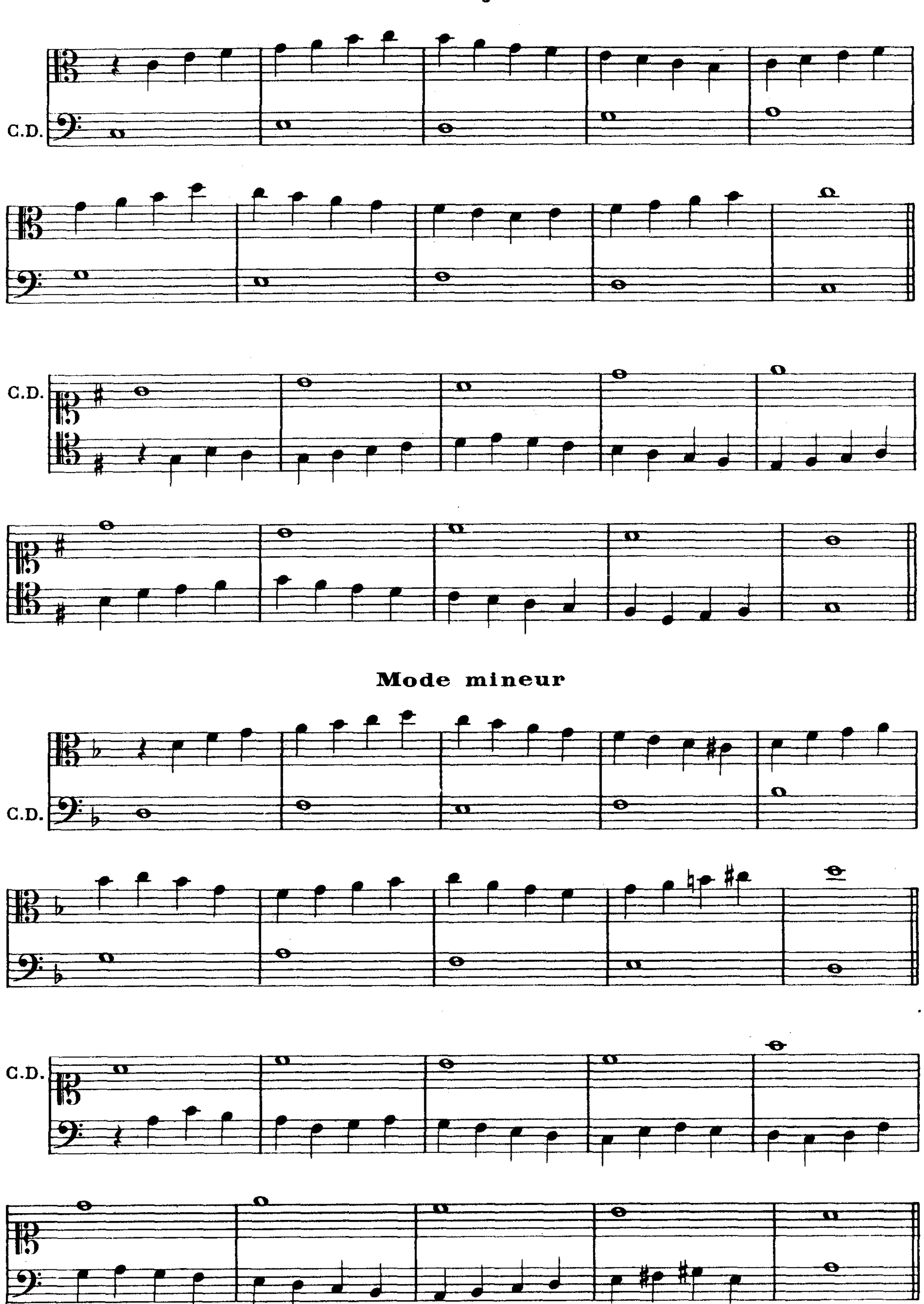


9° En aucun cas, deux quintes ou deux octaves ne doivent se succéder sur les premiers ou troisièmes temps de deux mesures qui se suivent:



(Toutes les règles précédentes restent en vigueur.)

Exemples:

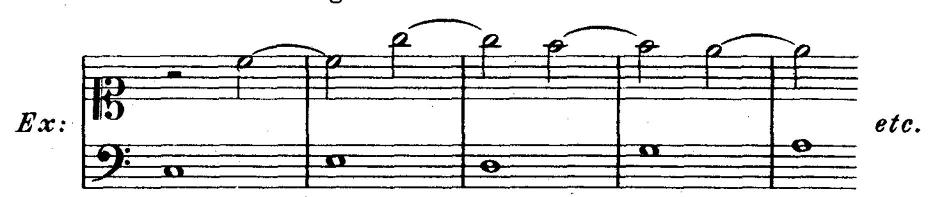


EXERCICES: Mêmes dispositions que l'espèce précédente.

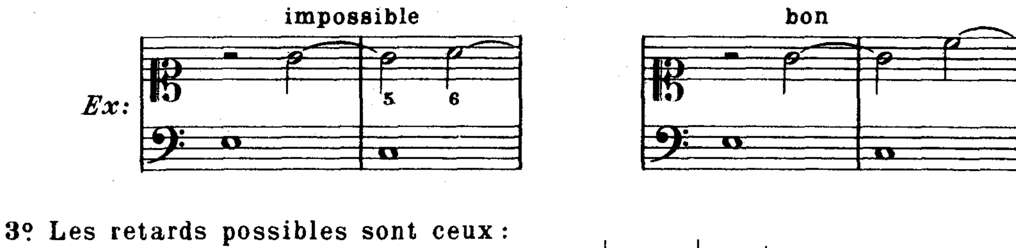
4° Espèce: Syncopes.

1° La 4° espèce se compose d'un chant donné en rondes et d'une partie en blanches syncopées, attaquées sur le temps faible de la mesure et se maintenant sur le temps fort. C'est donc le temps faible qui doit toujours être en consonance.

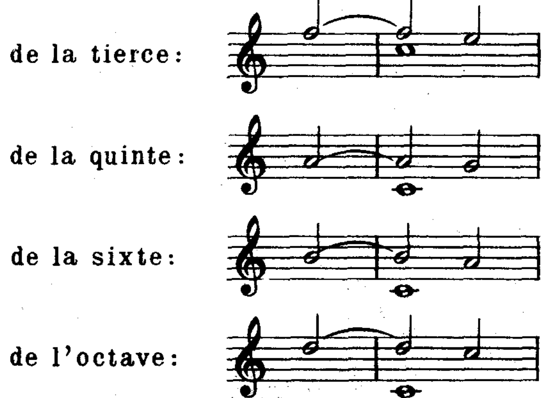
2° Ces syncopes produisent le plus souvent des retards dont la résolution par mouvement conjoint descendant est obligatoire.



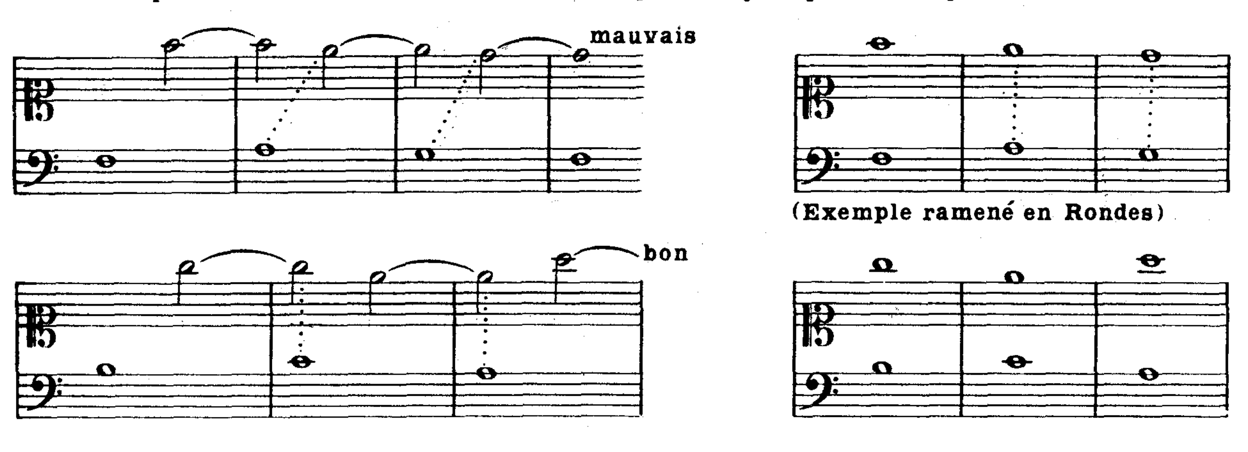
Comme la loi d'une seule harmonie par mesure reste en vigueur, il s'ensuit qu'il est impossible d'écrire en syncopes deux notes conjointes ascendantes, et que, si le temps fort est en consonance, la partie en syncopes effectuera un saut.
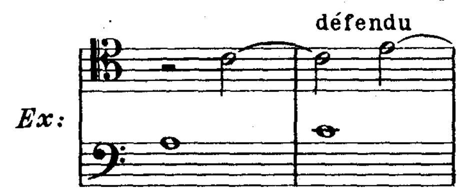


3° Les retards possibles sont ceux:

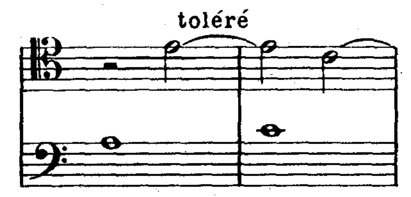


4° Les quintes et les octaves consécutives comptent sur le temps faible, et non pas sur le temps fort (comme si l'on ramenait la partie syncopée à une partie en rondes.)



5° L'unisson est défendu sur le temps fort et toléré sur le temps faible.





6° Il ne peut pas être question de quintes ou d'octaves directes, tous les mouvements étant obliques.

7° On tolère, à l'extrême rigueur, que les syncopes soient coupées par deux blanches, mais cette licence ne doit pas se reproduire deux fois dans le même contrepoint. Elle est quelquefois inévitable dans les deux dernières mesures.

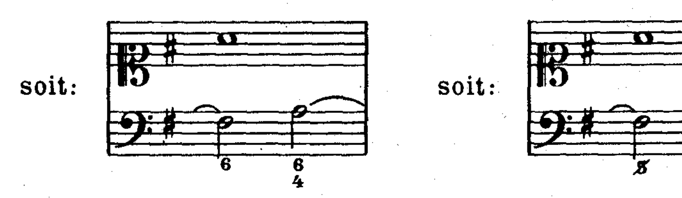
8° Si l'on se rappelle que le 2e renversement et l'accord diminué à l'état direct sont également défendus, on verra que l'exemple suivant:



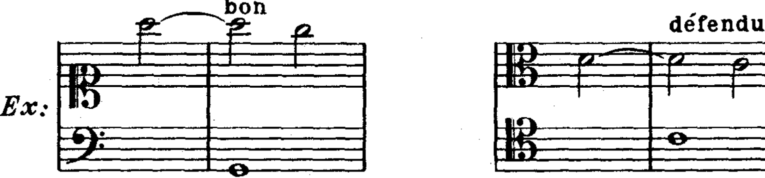
est impossible.

En effet, son analyse, à une harmonie par mesure, donne:

soit:



9° La 9e, majeure ou mineure, doit toujours être à distance de 9e de la fondamentale. On peut donc la redoubler à l'aigu, mais il est interdit de la faire entendre à distance de seconde.
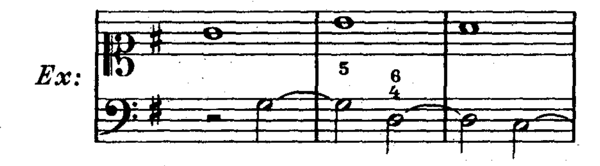


Il est également interdit de la renverser, c'est-à-dire de la présenter sous forme d'intervalle de 7e:



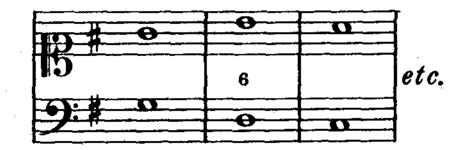
Dans le 1er cas, c'est la 9e renversée, interdite.

Dans le 2e cas, c'est la 7e régulière, retard de la sixte.

10° Lorsque les syncopes sont à la basse, une note formant, non pas la quarte, mais impression de $\frac{6}{4}$ peut être attaquée par mouvement disjoint, si, en ramenant l'harmonie en 1re espèce (rondes) l'impression de $\frac{6}{4}$ disparaît.

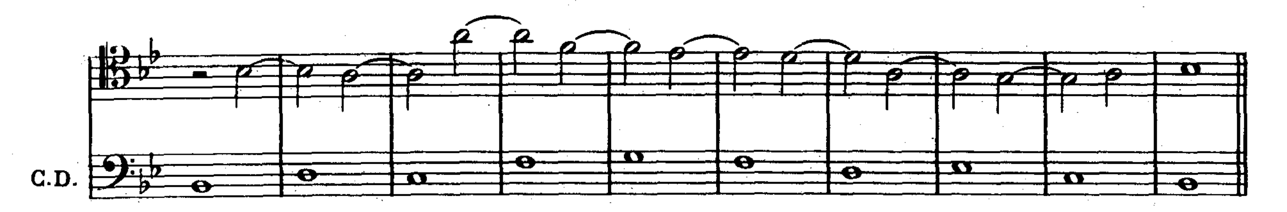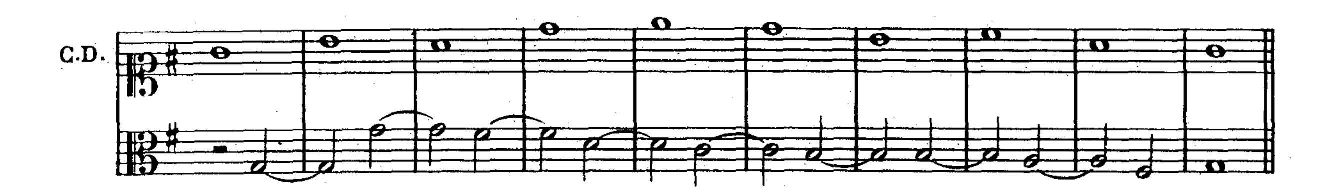


Bon, l'harmonie pouvant être:
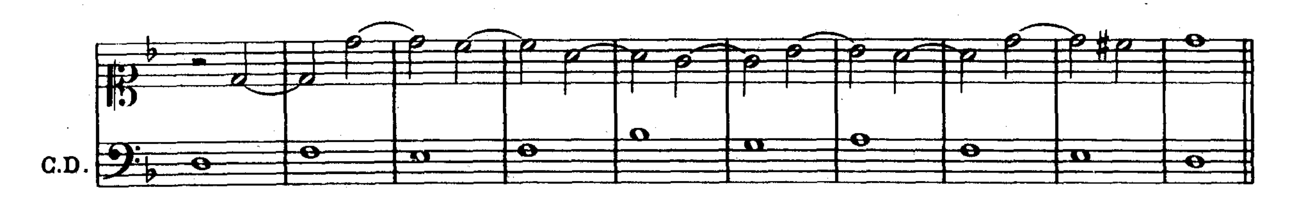


Exemples:

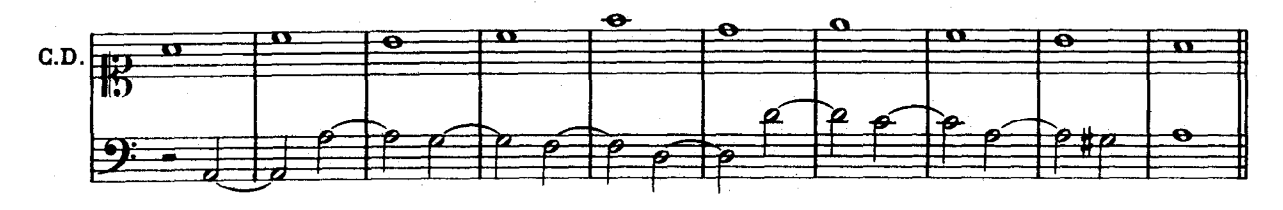
Mode majeur





Mode mineur





EXERCICES: Mêmes dispositions.

5e Espèce: Contrepoint fleuri.

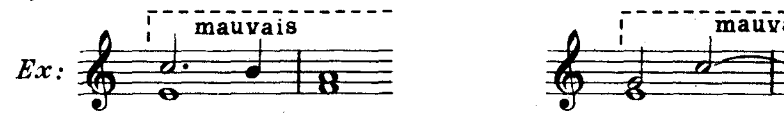
On appelle contrepoint fleuri la combinaison, dans la même voix, des espèces précédentes: blanches, noires, syncopes.

1° Les rondes sont interdites. Deux croches sont tolérées, mais elles doivent être employées avec la plus grande discrétion.

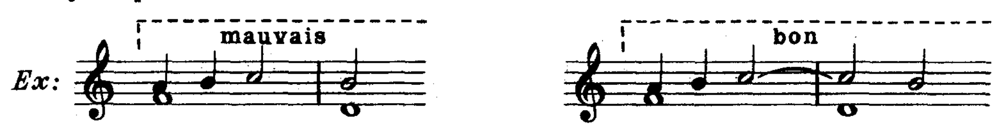
Deux groupes de deux croches dans un contrepoint constituent un maximum qui ne doit pas être dépassé.

2° On ne doit jamais faire succéder deux mesures ayant la même physionomie rythmique: deux syncopes ne peuvent donc pas se succéder, ni plus de trois blanches ou de sept noires. (Il ne peut pas être question de blanche pointée ni d'une blanche liée à une noire.)

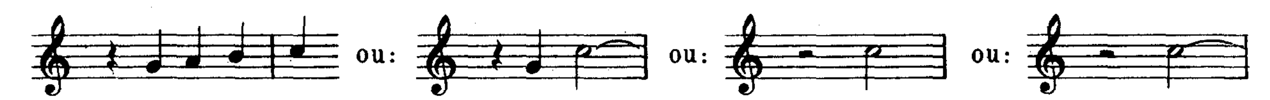
Ex:
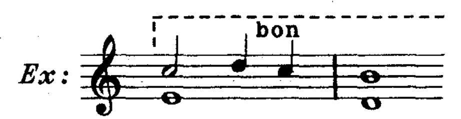


3º Il est interdit de faire précéder une blanche de deux noires dans la même mesure sans syncoper ensuite cette blanche.

Ex:
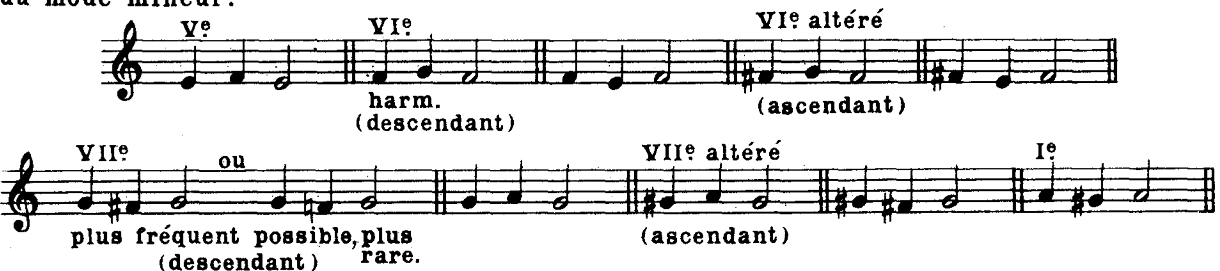

4º La 1re mesure peut commencer par une demi-pause ou un soupir. Elle peut ainsi présenter les quatre rythmes suivants:



5º Une noire suivant une blanche peut parfaitement être broderie ou note de passage.
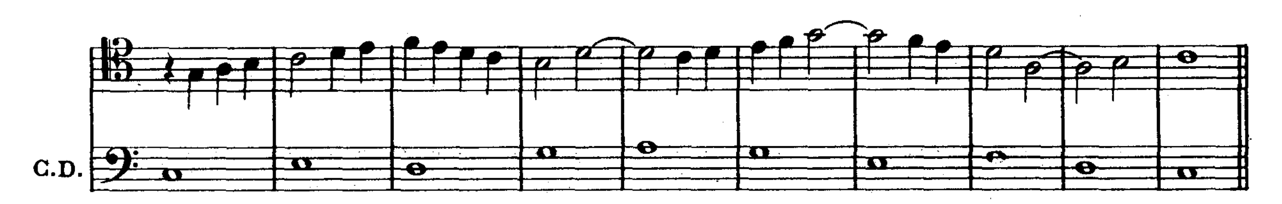
Ex:
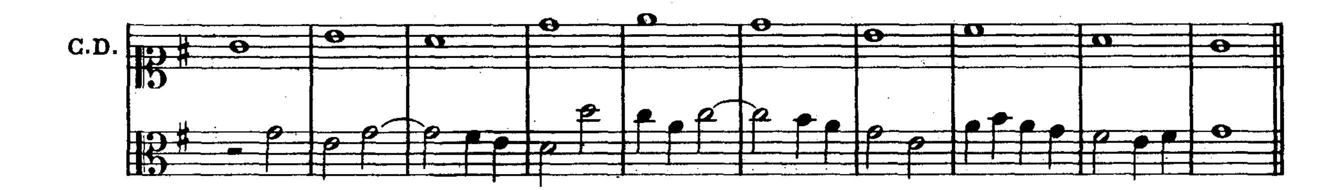

6º Voici comment les broderies doivent être employées sur les 4 degrés supérieurs du mode mineur:
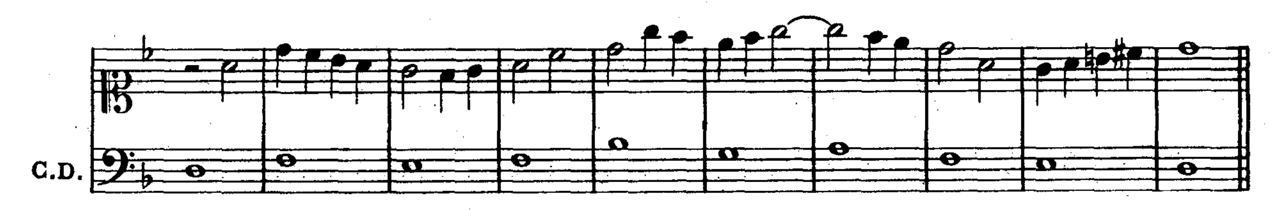


Exemples:

Mode majeur
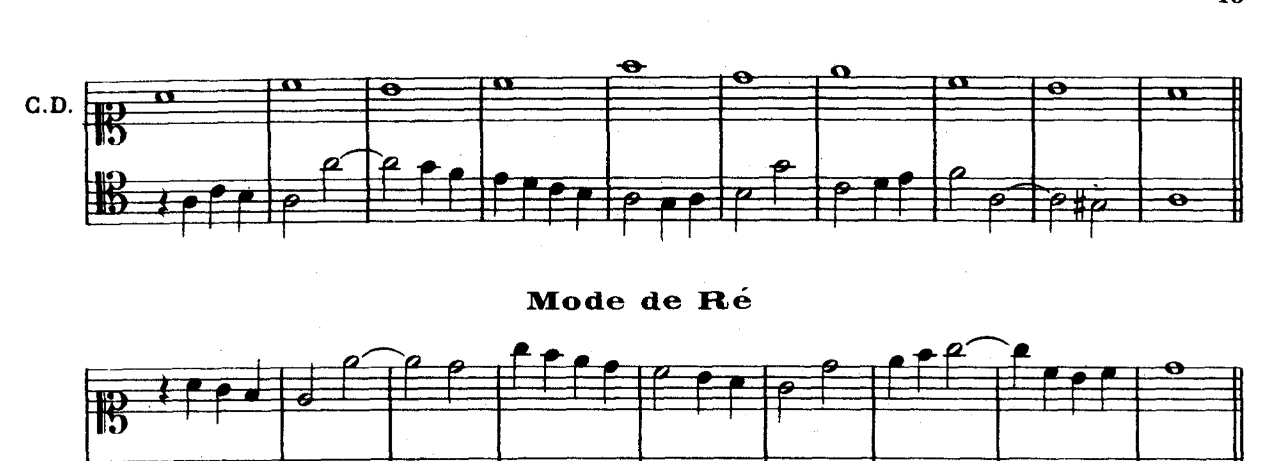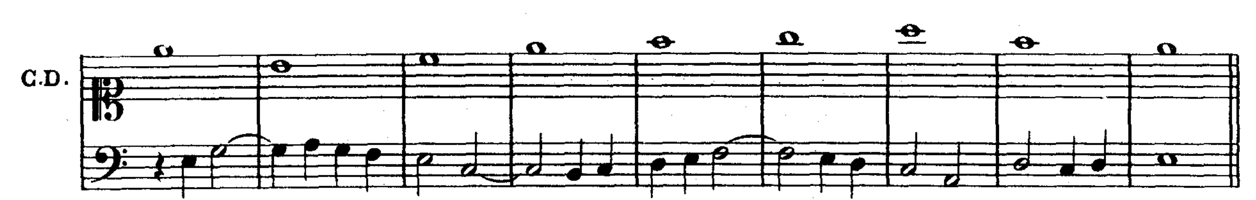




Mode mineur
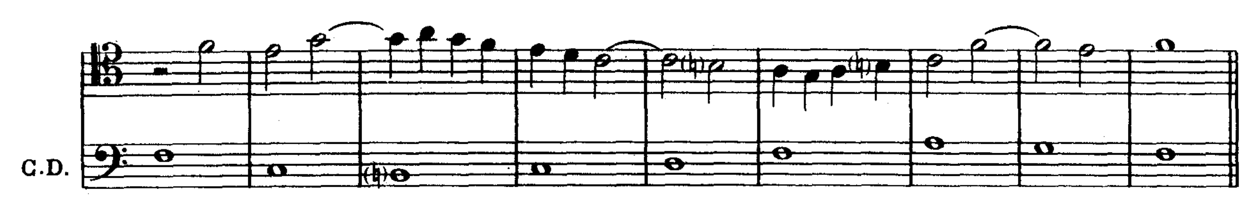


A.L.19.628
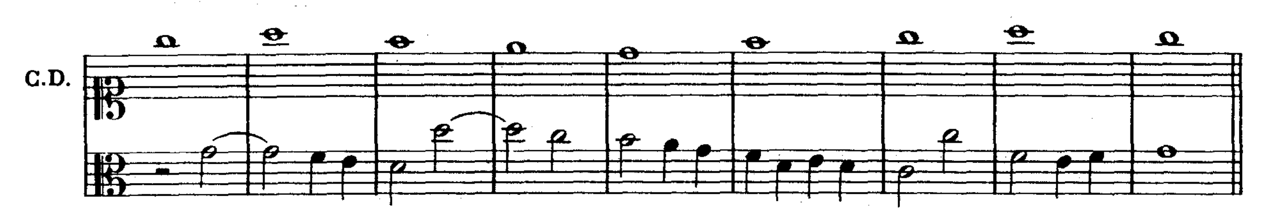












EXERCICES: Mode majeur et mode mineur: mêmes dispositions.

CONTREPOINT MODAL._ Utiliser les 6 dispositions suivantes:

Soprano Basse C.D. (Mode de Fa)	Alto Basse C.D. (Mode de Sol)	Ténor Basse C.D. (Mode de Ré)
Soprano C.D. Alto (Mode de Mi)	Soprano C.D. Ténor (Mode de Fa)	Soprano C.D. Basse (Mode de Sol)

Contrepoint à trois voix

1re Espèce: Note contre note.

1º Les 3 voix sont écrites en rondes; le système harmonique est donc consonant et se compose d'accords parfaits et d'accords de sixte.

2º Il faut s'efforcer d'avoir des harmonies complètes sur chaque accord. Jamais deux accords incomplets ne doivent se succéder et, dans le même contrepoint, il ne peut pas y avoir plus de deux accords incomplets. Jamais un accord incomplet ne peut se trouver à l'avant-dernière mesure. Il ne doit pas y avoir non plus d'accords sans tierce, et il faut éviter de doubler la tierce sur un bon degré dans un accord incomplet.

3º Les quintes et les octaves directes sont interdites entre les voix extrêmes.

4º Entre 2 voix autres que les extrêmes, on peut aboutir sur une quinte par mouvement direct disjoint, sur les bons degrés, si l'harmonie est la même dans deux mesures consécutives.

Ex:

5º Il ne doit y avoir ni renversements ni croisements à la première mesure.

6º Dans cette première mesure, l'harmonie du 1er degré à l'état direct doit être employée.

7º A la dernière mesure, on n'est pas tenu d'avoir la tonique au Soprano.

RAPPEL DE QUELQUES RÈGLES PARTICULIÈREMENT IMPORTANTES

1º Les arpèges mélodiques sont interdits.

2º La répétition de la même note est à éviter.

3º Il ne doit pas y avoir plus de trois tierces ou de trois sixtes de suite.

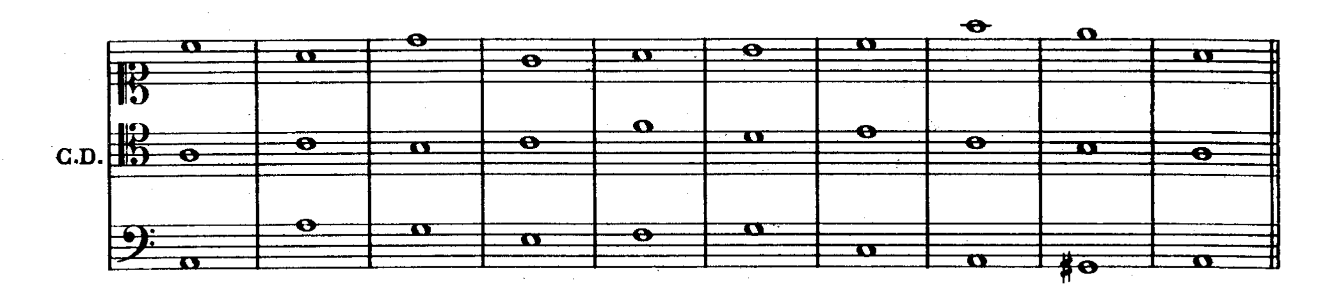
4º La quarte restant interdite, l'accord de $\frac{6}{4}$ est impossible.

5º Toutes les transpositions restent permises selon les nécessités vocales.

Exemples:

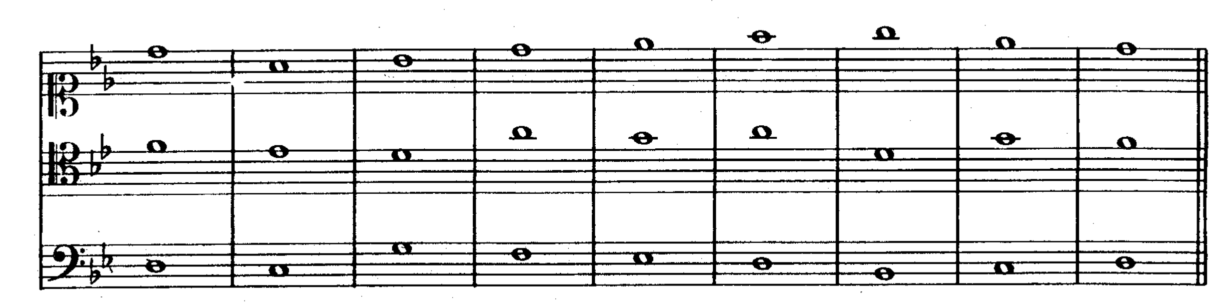
Mode majeur

Mode mineur



Mode de Ré

Mode de Mi



EXERCICES: Voici les **12** dispositions vocales auxquelles cette espèce donne lieu:

La voix faisant entendre le chant donné est indiquée par le signe: □

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
S	S	A	S	S	A	S	S	[A]	[S]	[S]	[S]
A	T	T	A	[T]	[T]	[A]	[A]	T	A	A	T
[B]	[B]	[B]	[T]	B	B	B	T	B	T	B	B

On emploiera les **6** dispositions impaires pour le mode majeur et les **6** dispositions paires pour le mode mineur. Pour le contrepoint modal, on se conformera aux indications suivantes:

Voix aiguë:	Rondes	Rondes	C. D. (mode de Fa)
Voix intermédiaire: (au choix)	Rondes	C. D. (mode de Mi)	Rondes
Voix grave:	C. D. (mode de Ré)	Rondes	Rondes

2e Espèce: Deux notes contre une.

1° Le chant donné et l'une des voix sont en rondes, l'autre voix est en blanches.

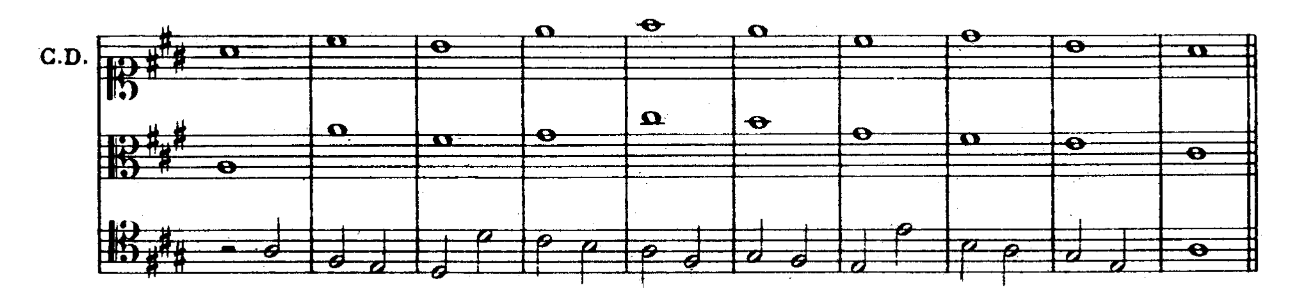
2° Dans la 1re mesure, la partie en blanches doit commencer sur le temps faible, par l'octave, ou par la quinte, sauf à la basse.

3° Quand les blanches sont à la partie inférieure, la partie immédiatement au-dessus doit faire entendre la tonique à la 1re mesure. Cette espèce donne lieu aux 6 dispositions suivantes:
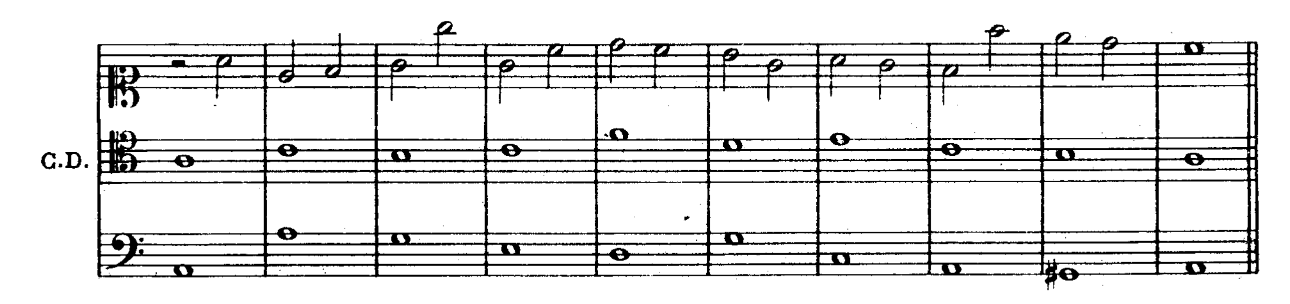
1	2	3	4	5	6
Blanches	Rondes	Blanches	Rondes	C.D.	C.D.
Rondes	Blanches	C.D.	C.D.	Blanches	Rondes
C.D.	C.D.	Rondes	Blanches	Rondes	Blanches

Exemples:

Mode majeur



Mode mineur



EXERCICES: Ecrire 6 exemples majeurs et 6 exemples mineurs conformément aux dispositions indiquées plus haut. Le choix des voix est libre.
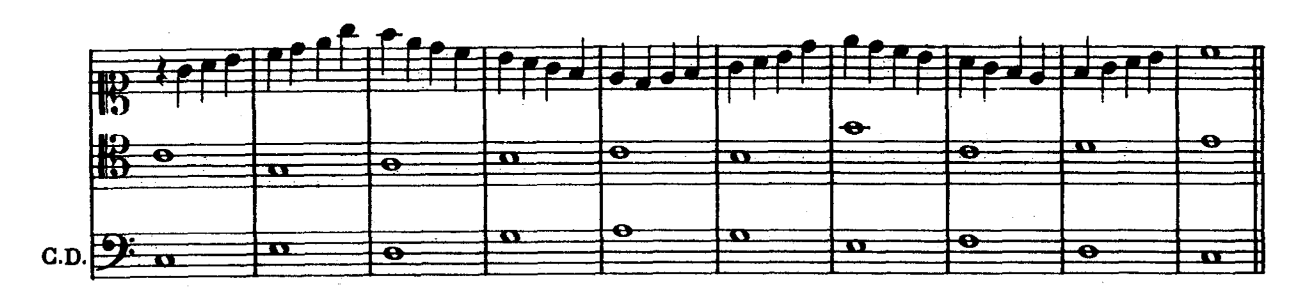
3e Espèce: Quatre notes contre une.

Une voix prend le chant donné, une autre est en rondes, l'autre est en noires.
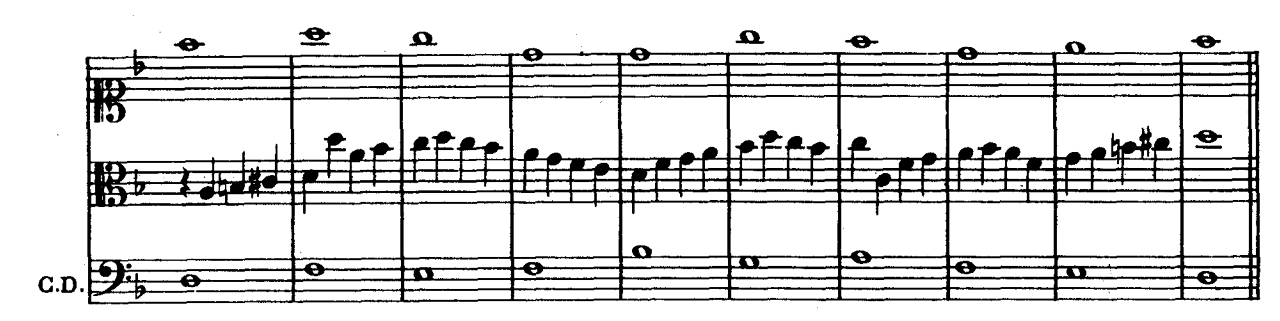
Cette espèce donne lieu aux mêmes dispositions que la 2e espèce, soit 6 combinaisons pour chaque thème, et elle est soumise aux mêmes règles.

Exemples:

Mode majeur



Mode mineur
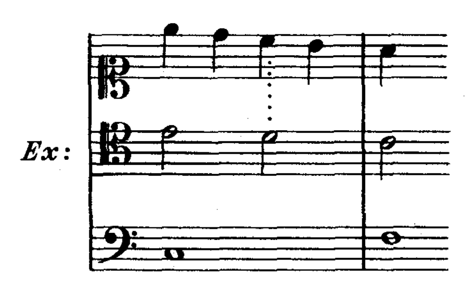


EXERCICES: Ecrire **6** exemples majeurs et **6** exemples mineurs.

Mélange de Rondes, de Blanches et de Noires.

Une voix prend le chant donné en rondes, une autre est en blanches, l'autre en noires. Ce mélange donne lieu aux dispositions suivantes:
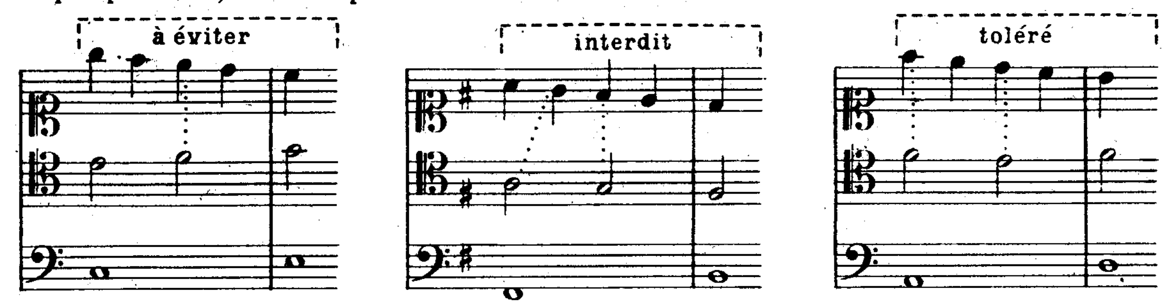
Noires	Blanches	Noires	Blanches	C.D.	C.D.
Blanches	Noires	C.D.	C.D.	Noires	Blanches
C.D.	C.D.	Blanches	Noires	Blanches	Noires

Il arrive fréquemment, dans ce mélange, que deux voix se trouvent en conjonction de 7e sur des temps autres que le temps fort.
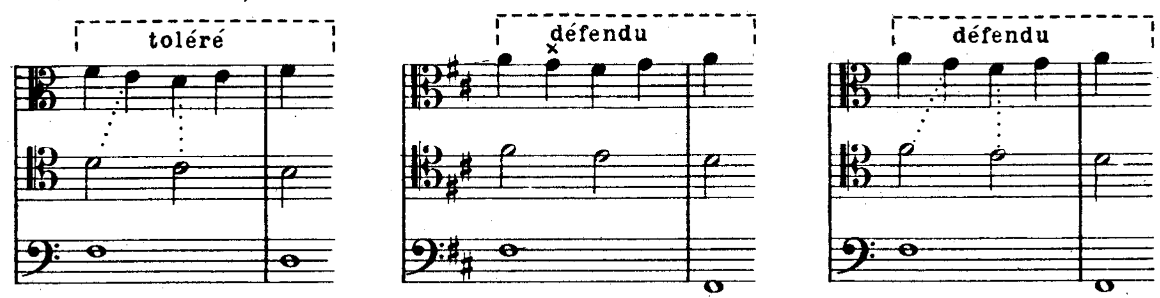


Cette conjonction est adoucie lorsque le mouvement est conjoint dans les deux voix, intéressées, ou lorsqu'il est contraire, ou lorsque la conjonction se produit entre 7es mineures.

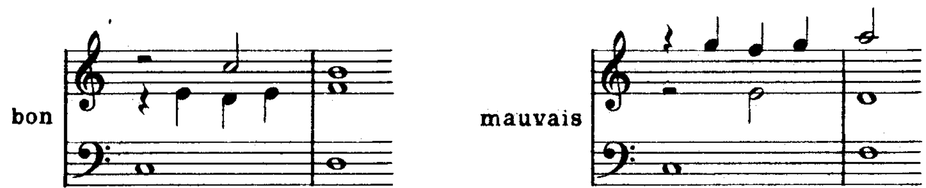
La conjonction de 7e majeure par mouvement direct est interdite, et il faut, autant que possible, l'éviter par mouvement contraire.



Deux secondes consécutives sont tolérées si elles sont majeures, et défendues si l'une d'elles, même la 1re, est mineure.
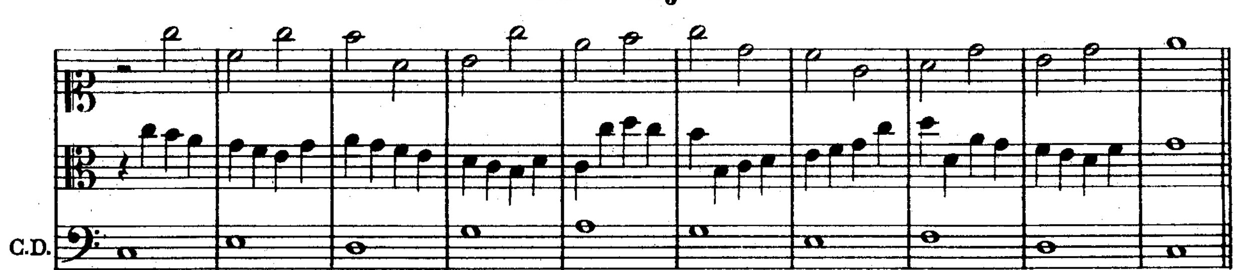


On peut, à la 1re mesure, faire entrer la 3e voix sur une 7e mineure ou une 2de majeure, mais il faut éviter de la faire entrer sur une 2de mineure ou une 7e majeure.
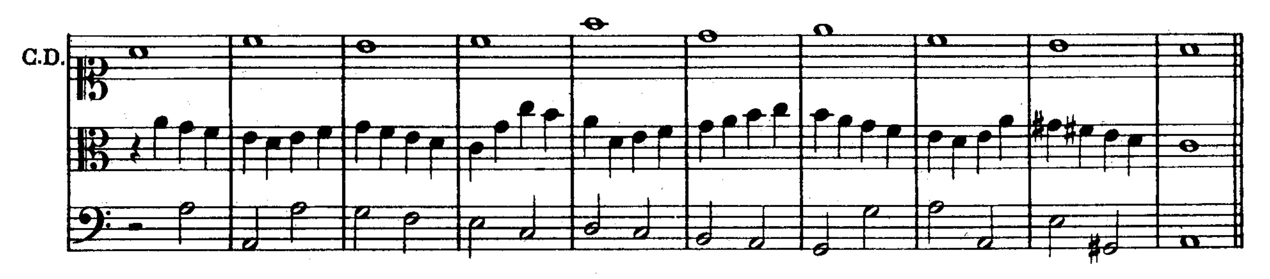



Exemples:

Mode majeur



Mode mineur



EXERCICES: Ecrire 6 exemples majeurs et 6 exemples mineurs dans les dispositions indiquées précédemment.

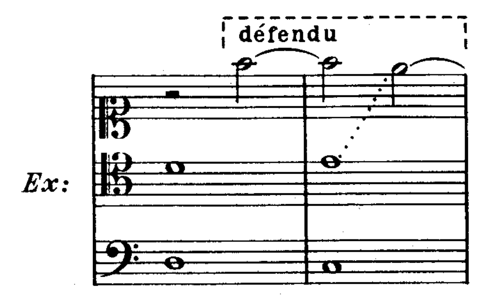
4e Espèce: Syncopes.

Cette espèce présente deux parties en rondes et une en syncopes.

On peut commencer les syncopes sur la tierce, à la première mesure.
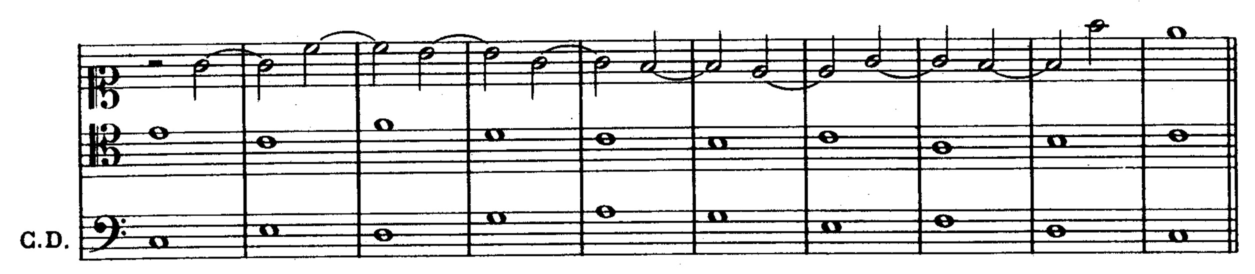
Les dispositions vocales sont les mêmes que pour les 2e et 3e espèces.

Il est défendu de faire entendre, en même temps qu'un retard, sa note de résolution.

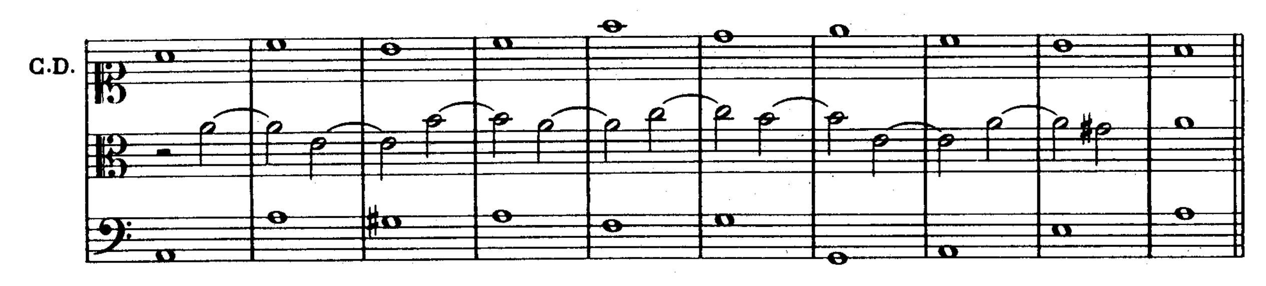


Exemples:

Mode majeur



Mode mineur



EXERCICES: Ecrire 6 exemples majeurs et 6 exemples mineurs.

Mélange de Rondes, de Noires et de Syncopes.

Il est possible de mélanger, soit des blanches, soit des noires, avec les syncopes, mais nous nous bornerons ici au mélange avec des noires.

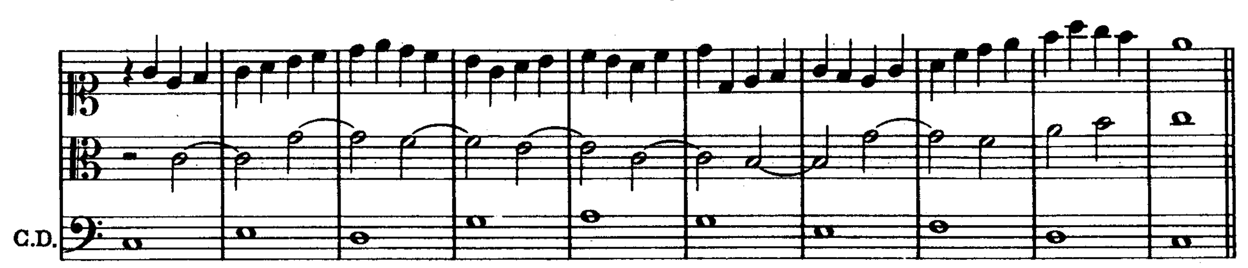
Les dispositions vocales restent les mêmes, à savoir :

Noires	Syncopes	Noires	Syncopes	C.D.	C.D.
Syncopes	Noires	C.D.	C.D.	Noires	Syncopes
C.D.	C.D.	Syncopes	Noires	Syncopes	Noires
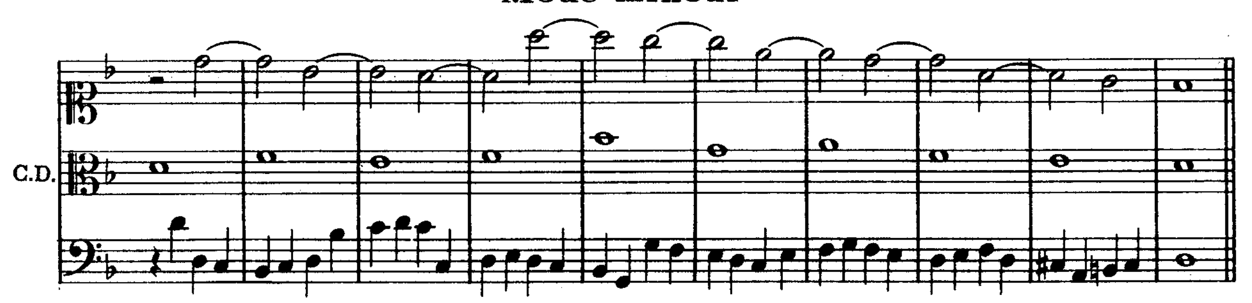
Il suffit de deux noires pour sauver des quintes ou des octaves, à la condition que la seconde ne tombe pas sur le 1er temps.

Exemples:

Mode majeur



Mode mineur



EXERCICES: Ecrire 6 exemples majeurs et 6 exemples mineurs, dans les dispositions indiquées ci-dessus.

5e Espèce: Contrepoint fleuri.

On peut l'étudier sous deux formes:

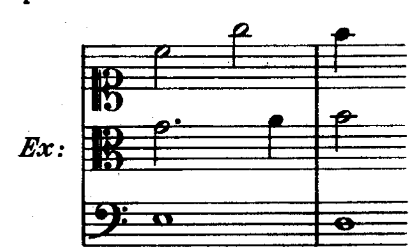
1° Avec une voix en contrepoint fleuri, et deux voix en rondes.

2° Avec deux voix en contrepoint fleuri, et une voix en rondes.

(On peut également y mélanger des blanches, des noires ou des syncopes, mais ces combinaisons restent facultatives.)

1re FORME – Cette forme obéit à toutes les règles concernant le contrepoint fleuri à deux voix.

2e FORME – La blanche pointée est tolérée.



On peut faire entrer les deux voix fleuries soit dans la 1re mesure, à des temps différents, (le 2e et le 3e temps) soit dans les deux 1res mesures du contrepoint.

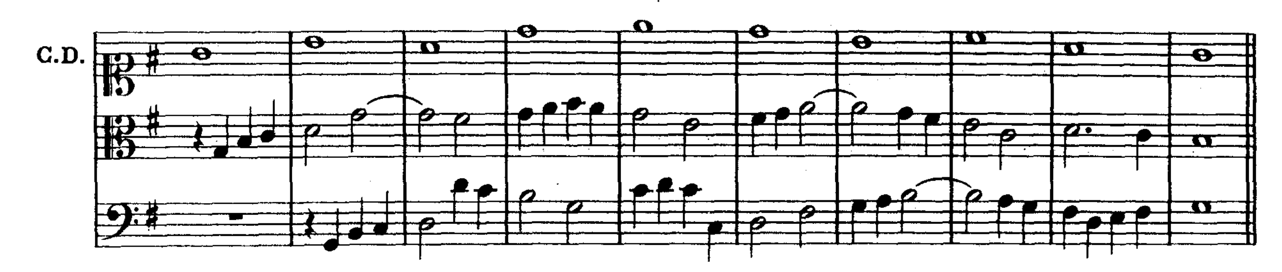
Il faut éviter de faire reposer deux voix en même temps: le rythme des noires doit être continu.

Il faut également éviter l'accord sans tierce sur le temps fort.
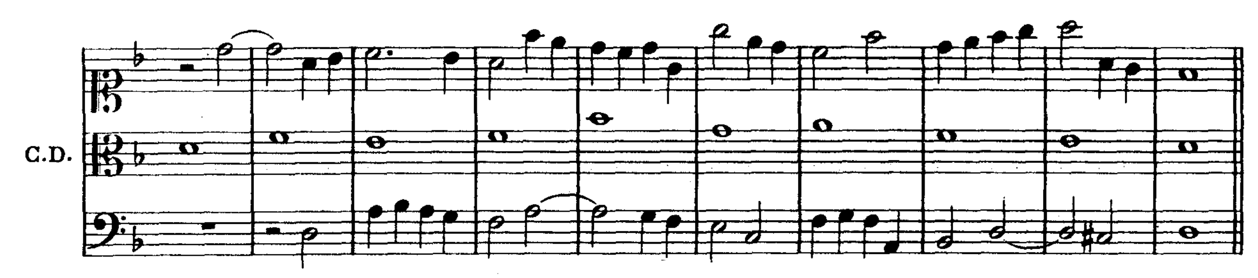
A.L.19.628

Exemples:
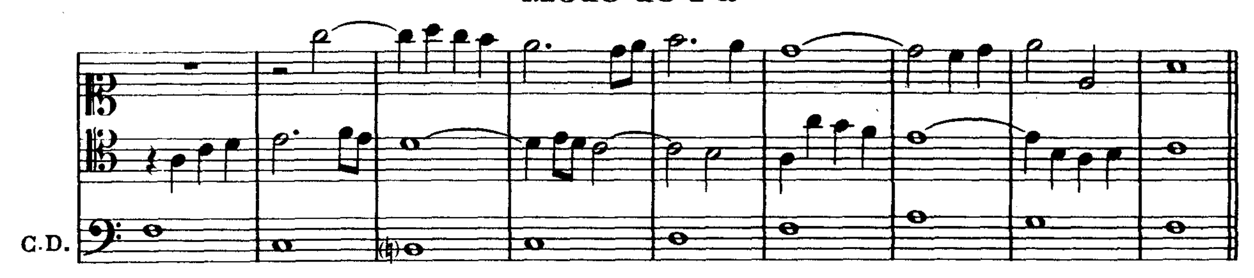
Mode majeur
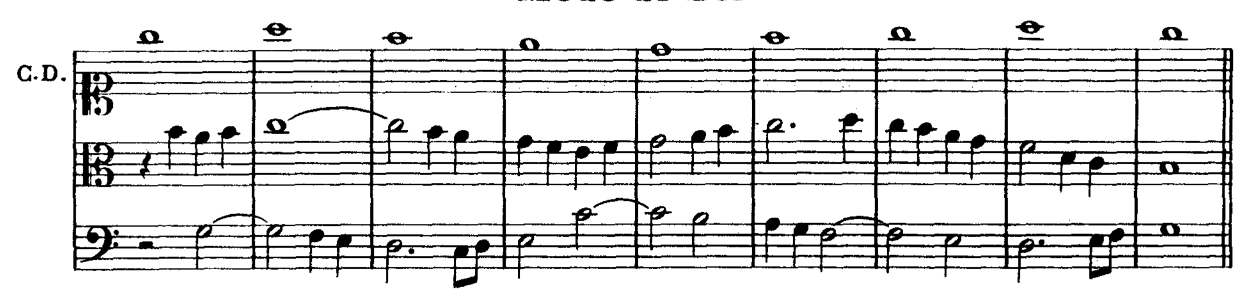


Mode mineur



Mode de Fa



Mode de Sol



EXERCICES:

1º Ecrire 3 exemples majeurs et 3 exemples mineurs, avec une seule partie en contrepoint fleuri, ainsi disposés:

Fleuri	Rondes	C.D.
Rondes	C.D.	Fleuri
C.D.	Fleuri	Rondes

2º Ecrire 3 exemples majeurs et 3 exemples mineurs, avec deux parties en contrepoint fleuri.

3º Ecrire 3 exemples modaux dans les dispositions suivantes:

Fleuri	Fleuri	C.D.
Fleuri	C.D.	Fleuri
C.D. (Mode de Sol)	Fleuri (Mode de Ré)	Fleuri (Mode de Mi)

Contrepoint à quatre voix

1re Espèce: Note contre note.

Les règles communes restent en vigueur (éviter les accords incomplets.)

Le chant donné doit paraître une fois à chaque partie, ce qui donne lieu à quatre combinaisons pour chaque thème:

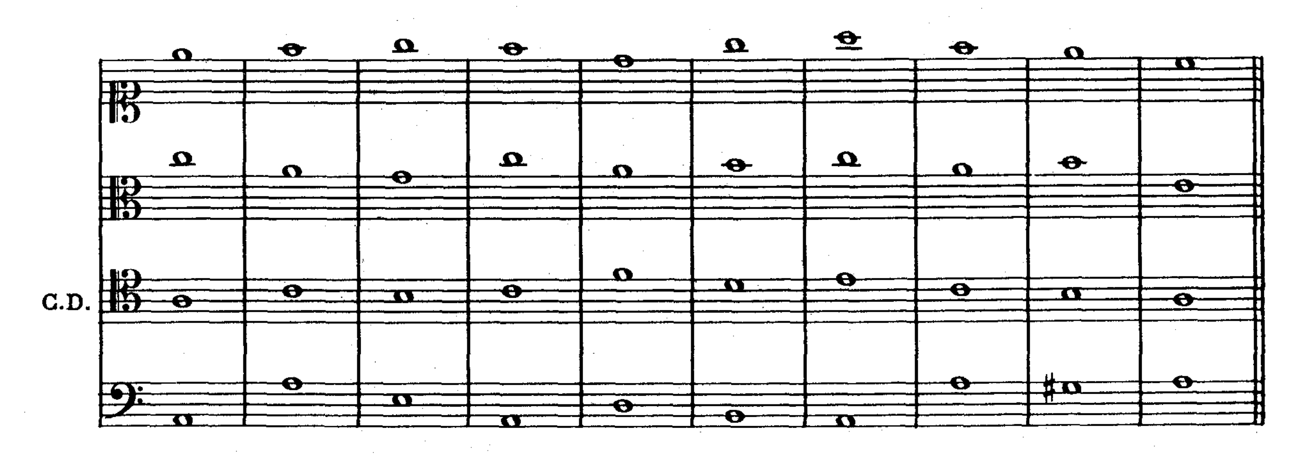
	1	2	3	4
S.	Rondes	Rondes	Rondes	C. D.
A.	Rondes	Rondes	C. D.	Rondes
T.	Rondes	C.D.	Rondes	Rondes
B.	C.D.	Rondes	Rondes	Rondes

Exemples:

Mode majeur

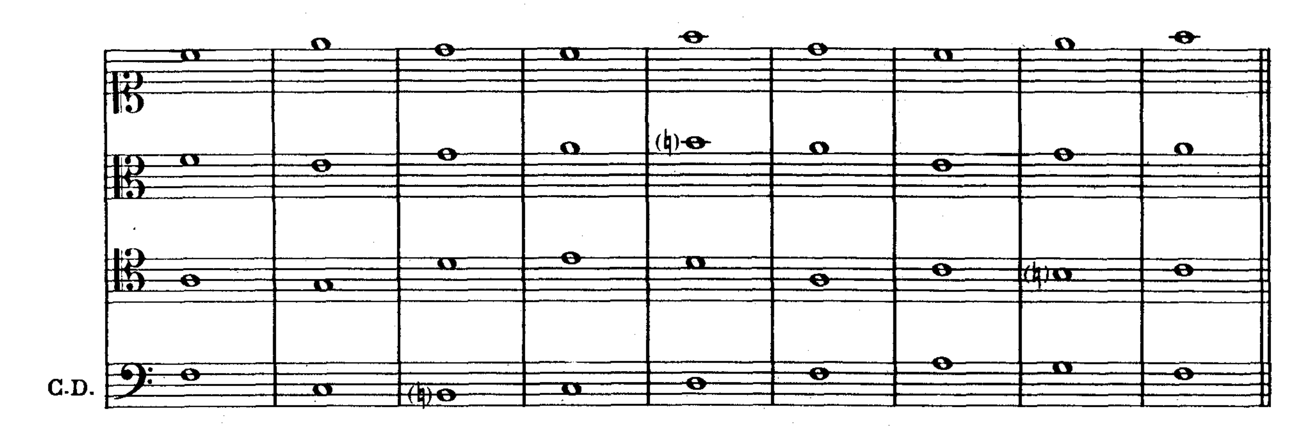
C.D.

Mode mineur

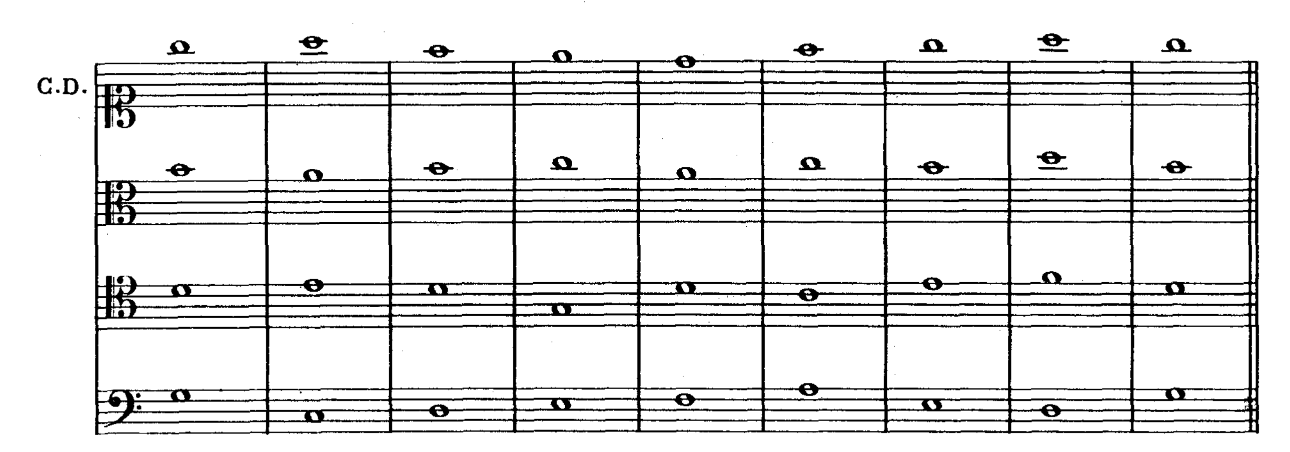


A.L.19.628

Mode de Fa



Mode de Sol



EXERCICES:

1º Ecrire 4 exemples majeurs et 4 exemples mineurs.

2º Ecrire 4 exemples, suivant cette disposition:

	1	2	3	4
S.	Rondes	Rondes	Rondes	C.D. (Sol)
A.	Rondes	Rondes	C.D. (Fa)	Rondes
T.	Rondes	C.D. (Mi)	Rondes	Rondes
B.	C.D. (Ré)	Rondes	Rondes	Rondes

2º Espèce: Deux notes contre une.

Les règles communes restent en vigueur.
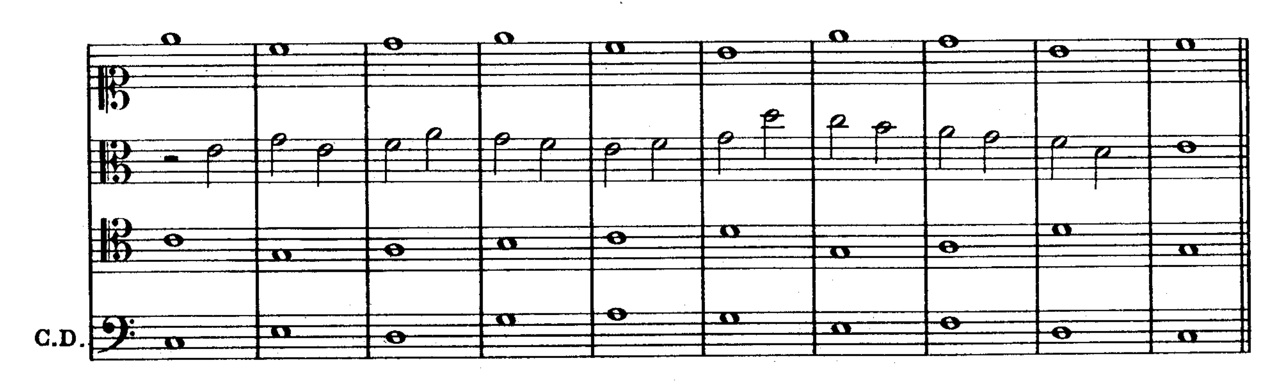
Le chant donné peut être introduit 3 fois à chaque partie en alternant les blanches, ce qui donne douze combinaisons pour chaque thème:

1	2	3	4	5	6
Rondes	Rondes	Blanches	Rondes	Rondes	Blanches
Rondes	Blanches	Rondes	Rondes	Blanches	Rondes
Blanches	Rondes	Rondes	C. D	C. D.	C. D.
C. D.	C. D.	C. D.	Blanches	Rondes	Rondes

7	8	9	10	11	12
Rondes	Rondes	Blanches	C. D.	C. D.	C. D.
C. D.	C. D.	C. D.	Rondes	Rondes	Blanches
Rondes	Blanches	Rondes	Rondes	Blanches	Rondes
Blanches	Rondes	Rondes	Blanches	Rondes	Rondes

Exemples:

Mode majeur



Mode mineur

C.D.
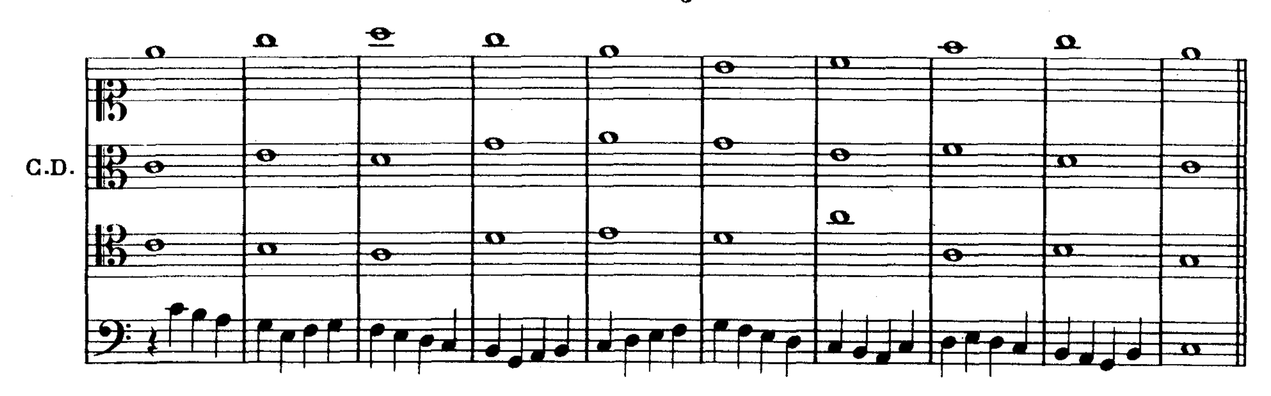
EXERCICES: Ecrire 6 exemples majeurs dans les dispositions d'ordre pair, et 6 exemples mineurs dans les dispositions d'ordre impair.
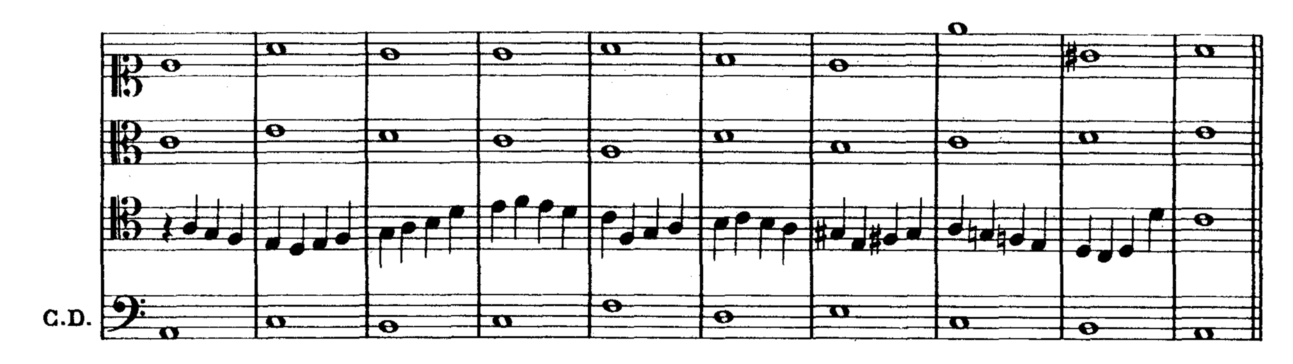
3e Espèce: Quatre notes contre une.

Les règles établies pour la 3e espèce à 3 voix restent en vigueur pour celle-ci.

Les dispositions vocales demeurent les mêmes, soit douze combinaisons pour chaque thème.

Exemples:
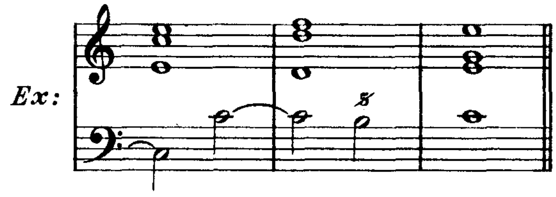




EXERCICES: Ecrire 6 exemples majeurs dans les dispositions d'ordre pair, et 6 exemples mineurs dans les dispositions d'ordre impair.

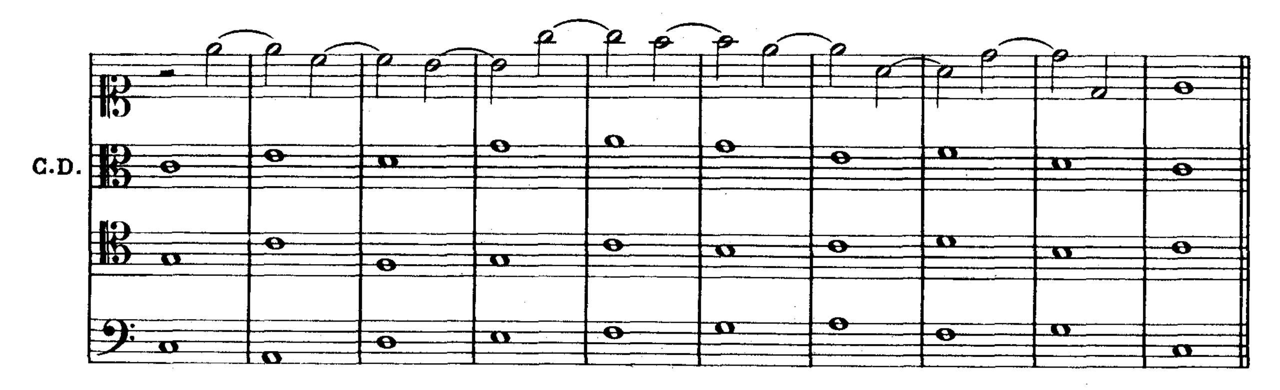
4e Espèce: Syncopes.

L'accord de quinte diminuée est toléré lorsqu'il est le résultat d'une syncope à la basse.

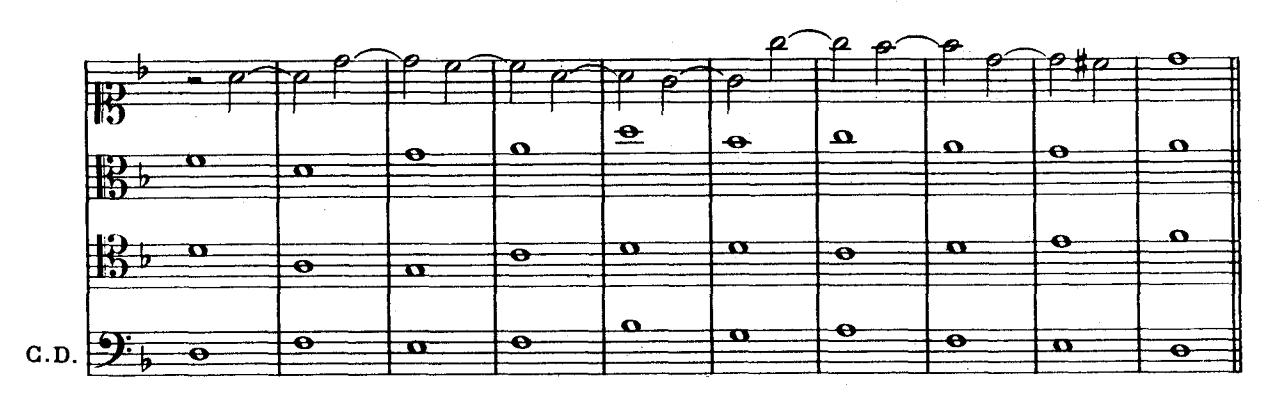
Ex:



Exemples:



Mode mineur



EXERCICES: Mêmes dispositions que pour l'espèce précédente.
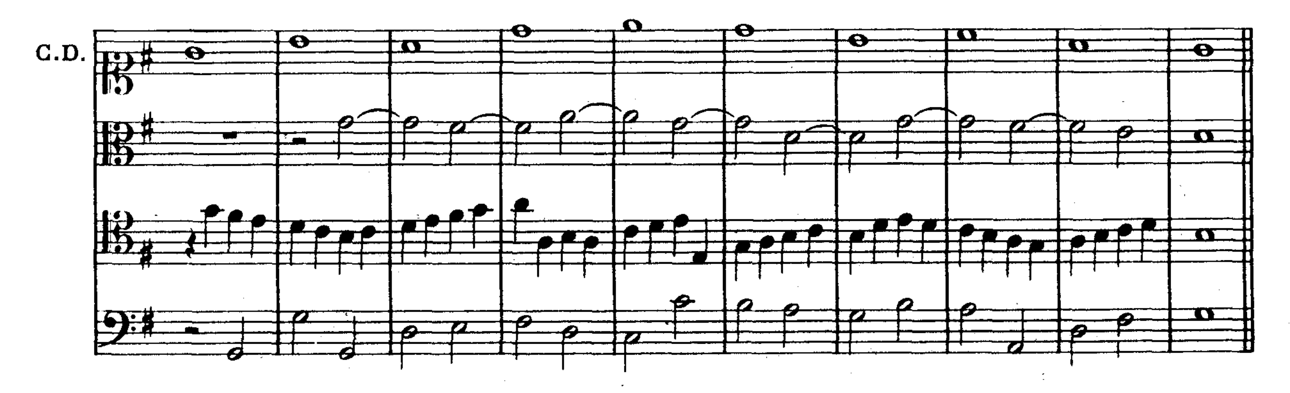
Mélange de Rondes, de Blanches, de Noires et de Syncopes.

On peut combiner divers mélanges en ayant des rondes dans deux voix dont l'une est le chant donné. Mais un seul est usité, que l'on appelle grand mélange. Il combine des rondes (chant donné), des blanches, des noires, et des syncopes.
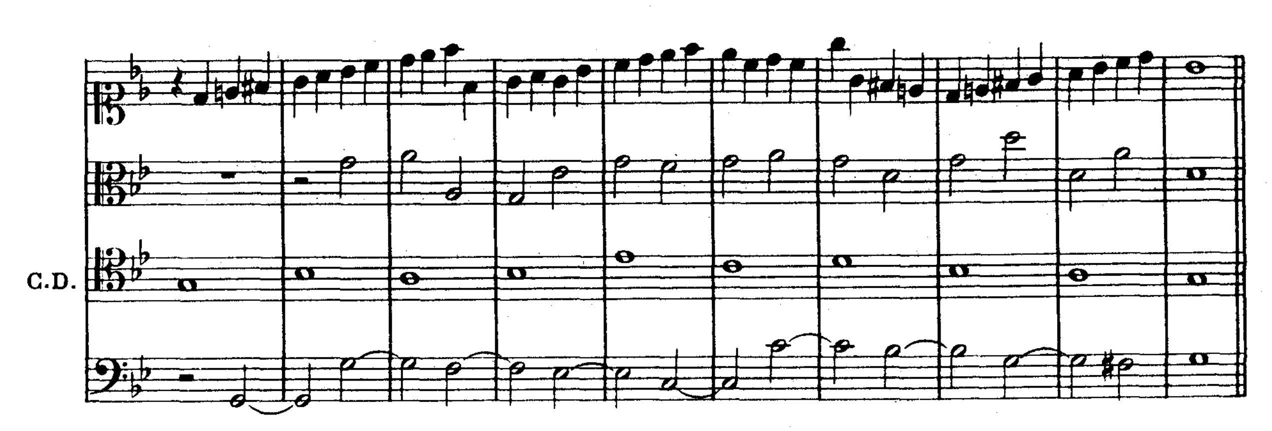
Les octaves et quintes sont sauvées par deux noires si la seconde ne tombe pas sur le temps fort.

Exemples:

Mode majeur



Mode mineur



EXERCICES: Ecrire 4 exemples majeurs et 4 exemples mineurs, conformément aux dispositions suivantes:

1	2	3	4
Syncopes	Noires	Blanches	C.D.
Noires	Blanches	C.D.	Syncopes
Blanches	C.D.	Syncopes	Noires
C.D.	Syncopes	Noires	Blanches
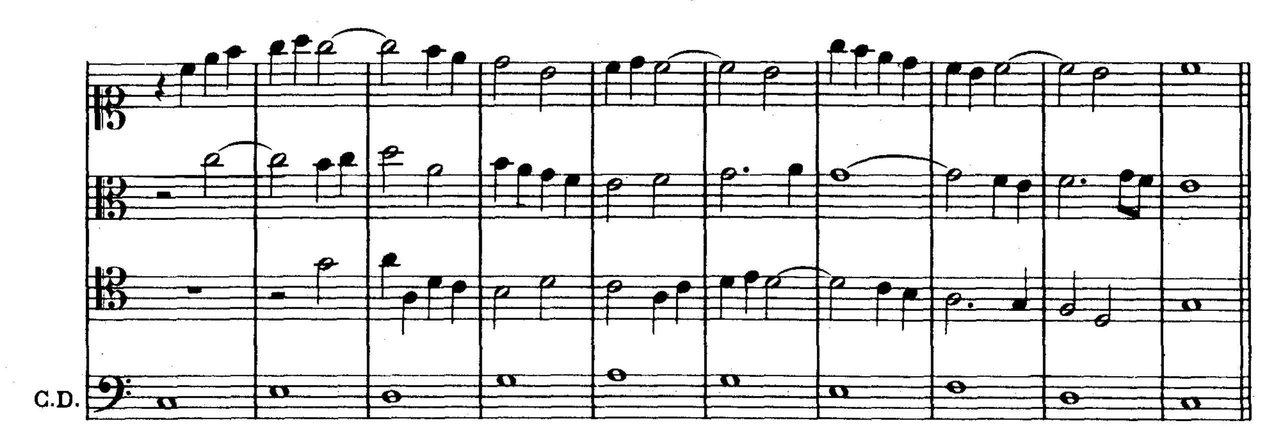
5e Espèce: Contrepoint fleuri.

Parmi les dispositions possibles avec le fleuri dans une, deux ou trois voix, et parmi les mélanges possibles de fleuri avec blanches, noires et syncopes, seul le contrepoint fleuri dans trois voix sera travaillé.
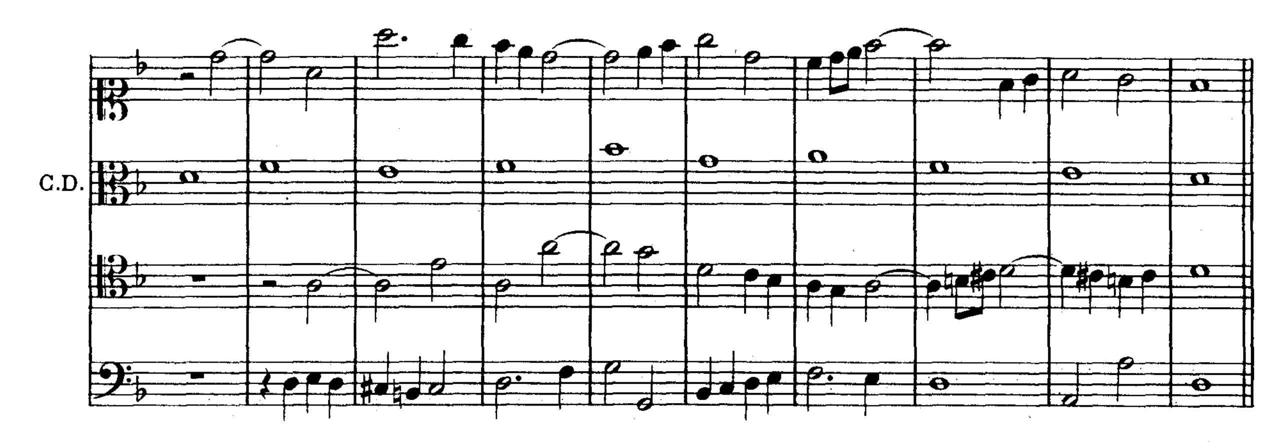
Toutes les règles précédentes restent en vigueur.
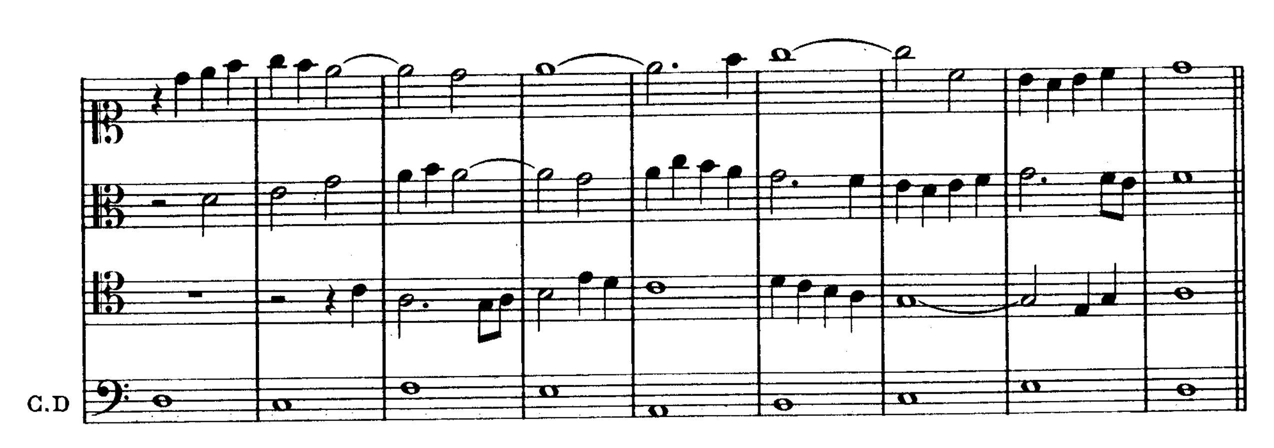


Mode majeur
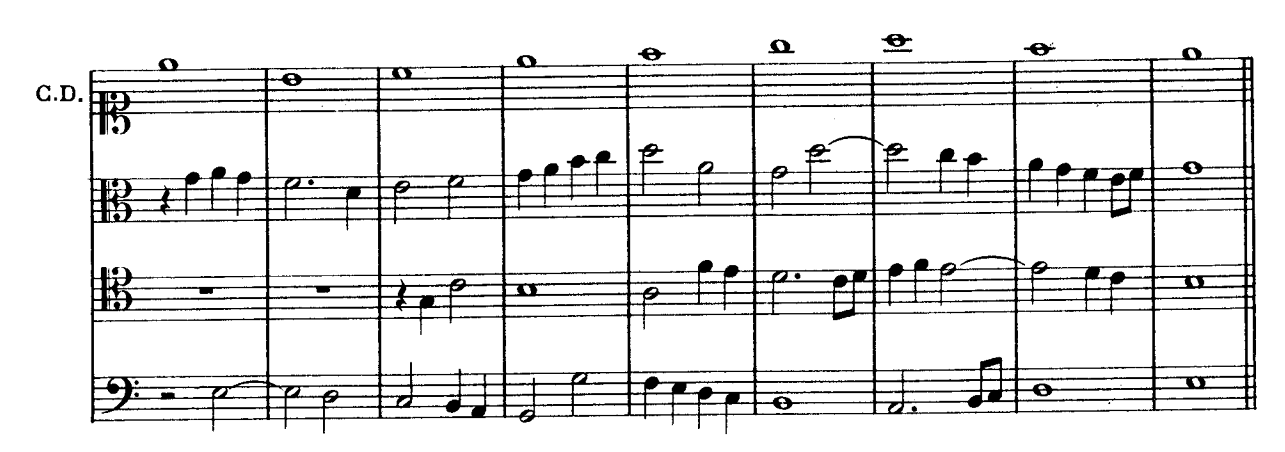


Mode mineur



Mode de Ré



Mode de Mi



EXERCICES:

1º Ecrire 4 exemples majeurs et 4 exemples mineurs, conformément aux dispositions suivantes:

	1	2	3	4
S.	Fleuri	Fleuri	Fleuri	C.D.
A.	Fleuri	Fleuri	C.D.	Fleuri
T.	Fleuri	C.D.	Fleuri	Fleuri
B.	C.D.	Fleuri	Fleuri	Fleuri

2º Ecrire 4 exemples modaux, conformément aux indications suivantes:

	1	2	3	4
S.	Fleuri	Fleuri	Fleuri	C.D. (Mode de Ré)
A.	Fleuri	Fleuri	C.D. (Mode de Mi)	Fleuri
T.	Fleuri	C.D. (Mode de Fa)	Fleuri	Fleuri
B.	C.D. (Mode de Sol)	Fleuri	Fleuri	Fleuri

Contrepoint à cinq voix

A partir du contrepoint à 5 voix, l'élève ne travaillera plus que deux espèces: note contre note et fleuri.

Il écrira 3 exemples majeurs et 3 exemples mineurs, en rondes, puis en fleuri. Le chant donné sera successivement : à la basse, dans une voix intermédiaire librement choisie, et au soprano.

En conséquence, il ne sera plus donné désormais que les indications concernant le contrepoint modal (rondes et fleuri).

Le choix des doublures de voix est libre.

Les atténuations suivantes aux règles déjà énoncées sont admises:

1º On peut répéter la même note deux fois dans les rondes.

2º Dans les voix en contrepoint fleuri, on peut admettre exceptionnellement une ronde.

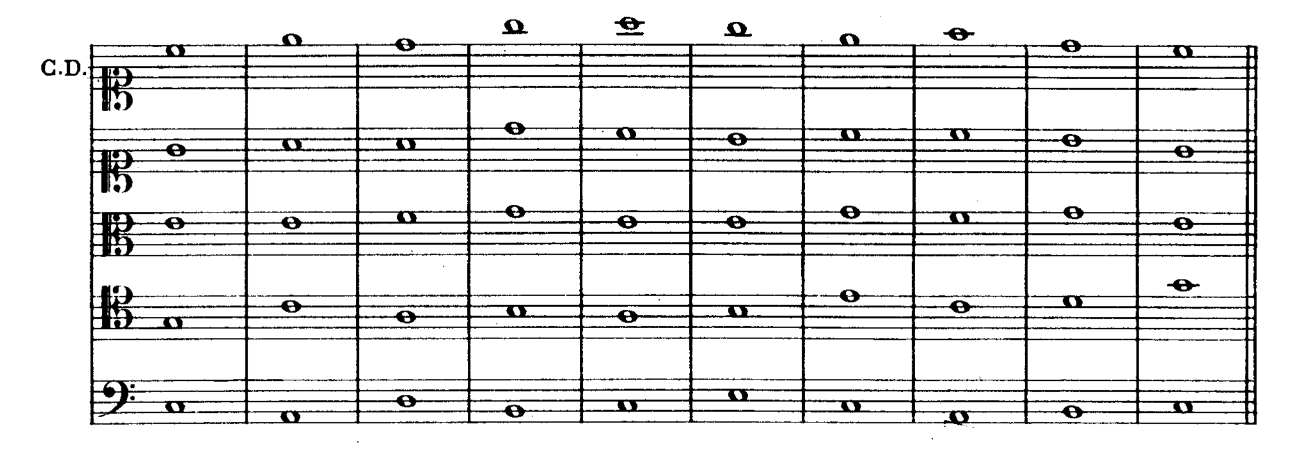
3º Deux noires suffisent pour sauver les octaves et les quintes si la seconde noire n'est pas sur le temps fort.

4º Les croisements sont tolérés, y compris la dernière mesure.
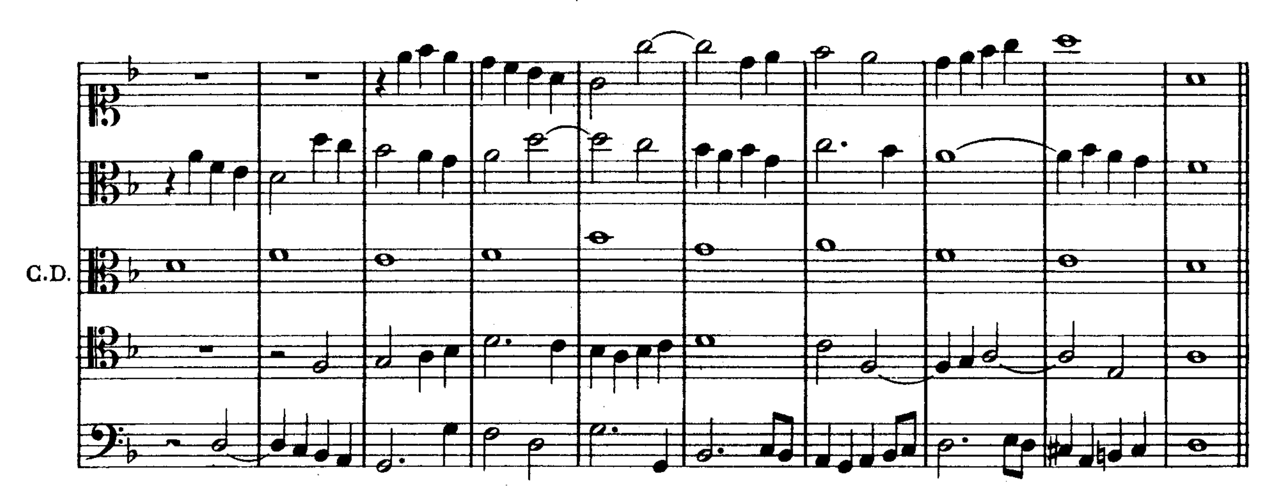
Ces atténuations n'auront leur effet qu'après l'introduction de toutes les voix.

Exemples:
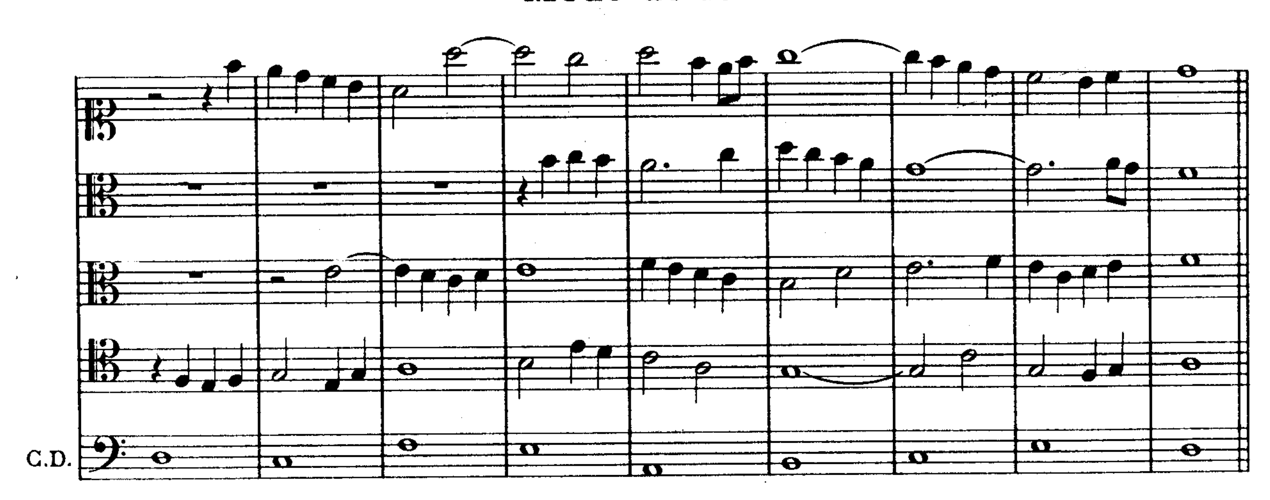
Mode majeur



Mode mineur



Mode de Ré



EXERCICES de Contrepoint modal:

5 voix, note contre note:

1º Mode de Ré — C.D. à la basse

2º Mode de Mi — C.D. dans une voix intermédiaire

3º Mode de Fa — C.D. au soprano

5 voix, fleuri:

1º Mode de Sol — C.D. à la basse

2º Mode de Ré — C.D. dans une voix intermédiaire

3º Mode de Mi — C.D. au soprano

Contrepoint à six voix
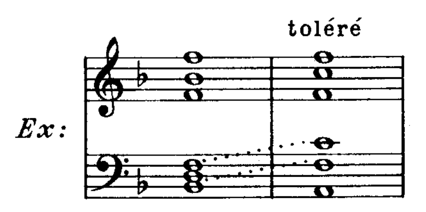
L'élève notera les tolérances suivantes:

1º L'unisson est toléré exceptionnellement.
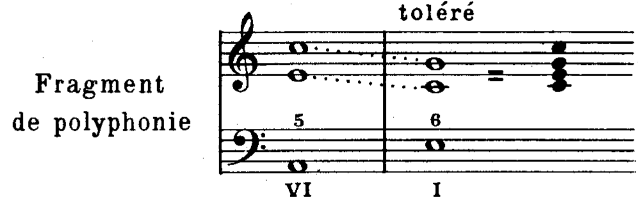
2º Les quintes et les octaves sont tolérées par mouvement contraire, excepté entre les voix extrêmes.

3º Les quintes et les octaves directes sont tolérées entre les voix extrêmes si la partie supérieure est conjointe.

4º Les quintes et les octaves directes entre voix intermédiaires sont tolérées si les deux voix interéssées sont disjointes, à condition qu'il y ait note commune entre ces deux voix.
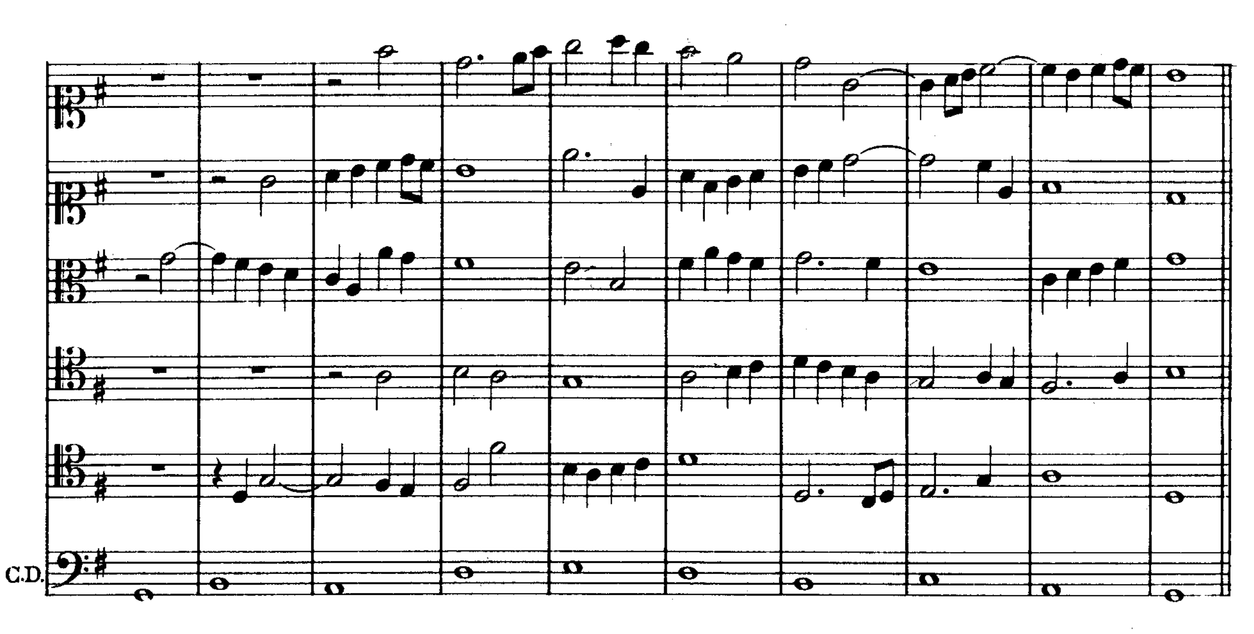


5º Les quintes directes disjointes entre deux voix intermédiaires sont également tolérées si les notes intéressées forment ensemble un accord consonant, même si la fondamentale change:
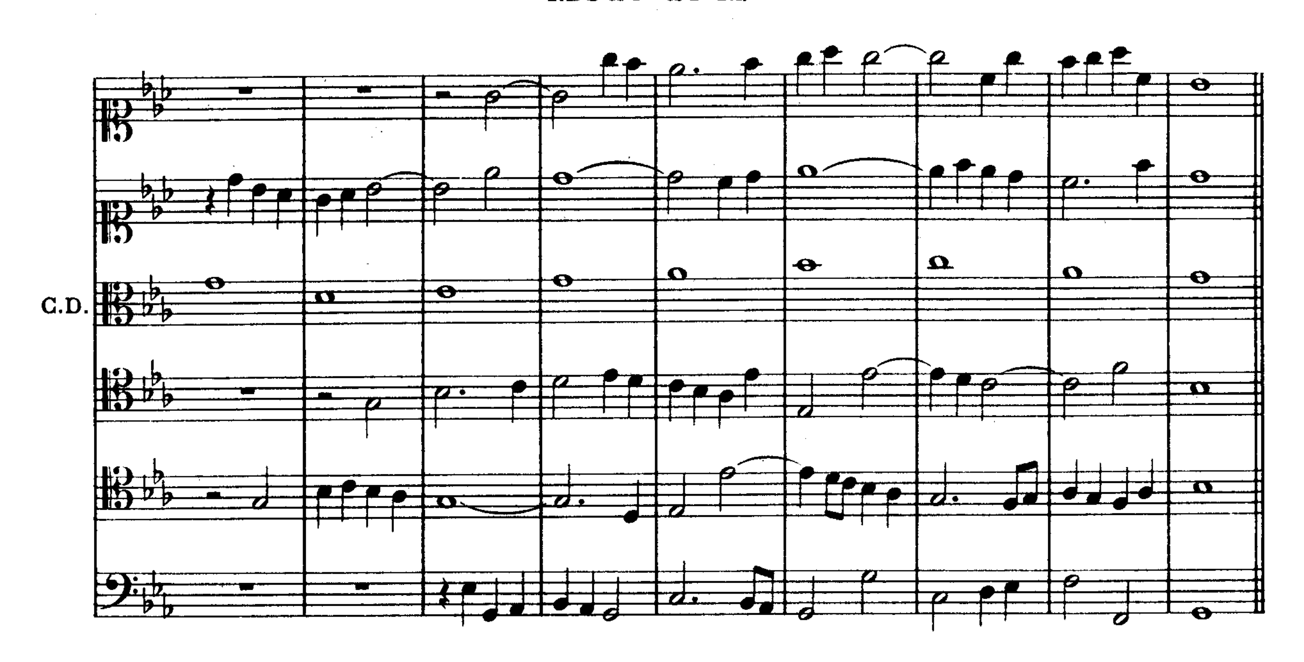


6º Afin de pouvoir faire entrer un plus grand nombre de voix dans chacune des mesures du début, il est toléré de faire entrer une voix sur le 4º temps, par une noire.

7º Le rythme formé de deux noires et d'une blanche est exceptionnellement accepté.

Exemples à **6** voix:



Mode de Mi



EXERCICES de Contrepoint modal:

6 voix, note contre note:

Mode de Fa	C.D. à la basse
Mode de Sol	C.D. dans une voix intermédiaire
Mode de Ré	C.D. au soprano

6 voix, fleuri:

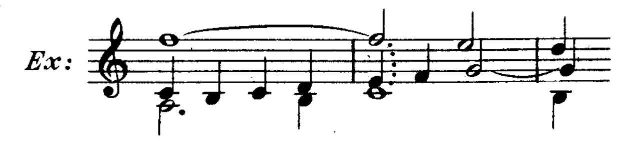
Mode de Mi	C.D. à la basse
Mode de Fa	C.D. dans une voix intermédiaire
Mode de Sol	C.D. au soprano

Contrepoint à sept et huit voix

Les règles sont les mêmes que pour le contrepoint à 6 parties, à l'exception de ce qui suit:

1º Les quintes et octaves sont tolérées par mouvement contraire entre toutes les voix.

2º On peut faire entendre simultanément un retard et sa note de résolution, si le retard et la note de résolution procèdent par mouvements contraire et conjoint.
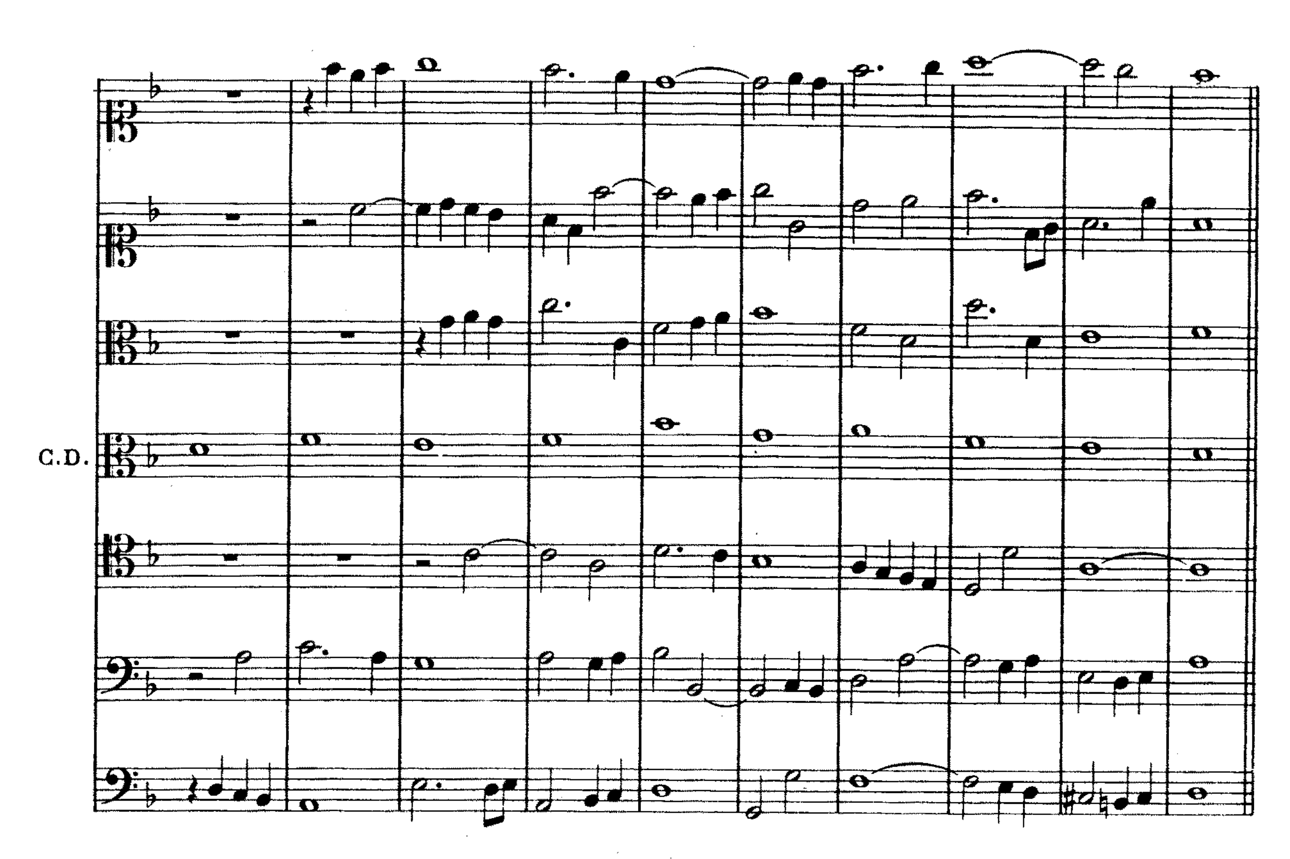


Exemples à **7** voix:

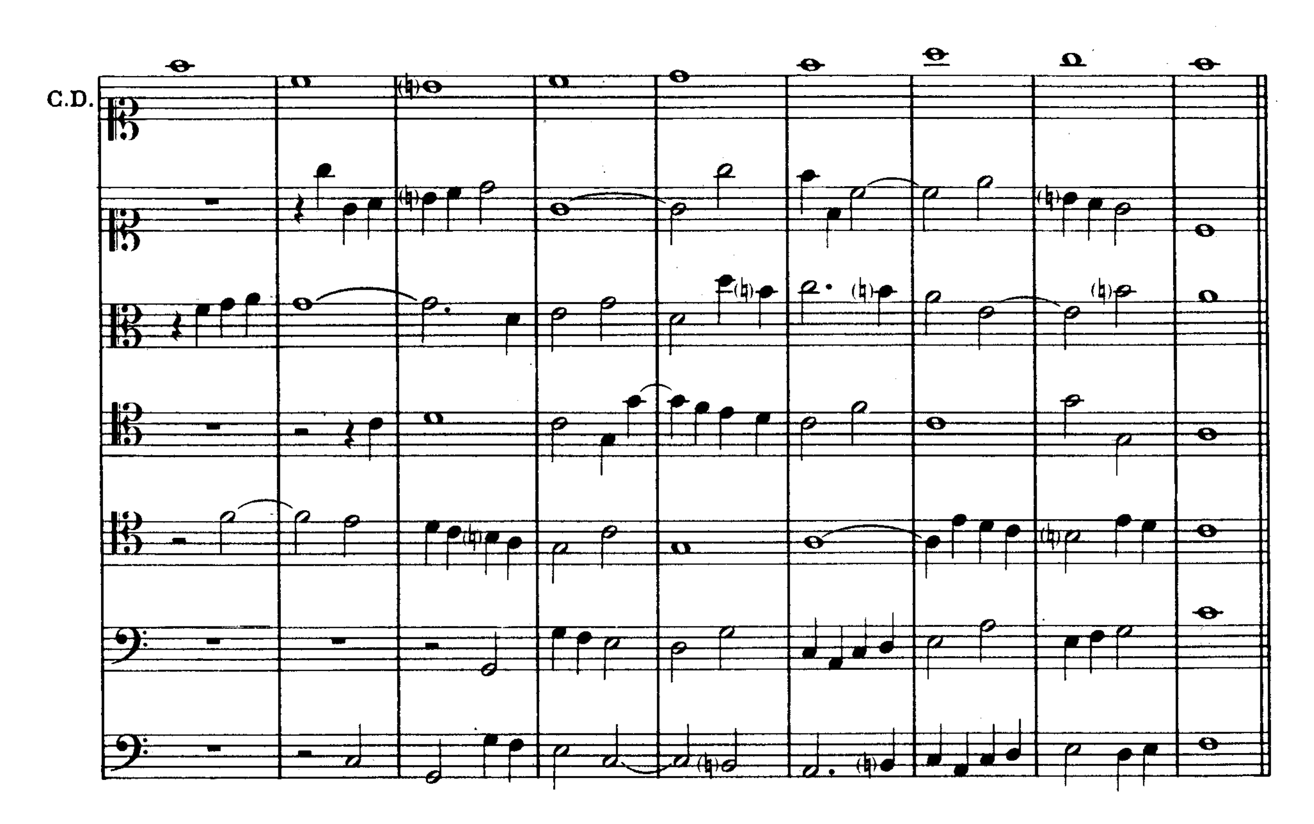
Mode majeur

C.D.

Mode mineur



Mode de Fa
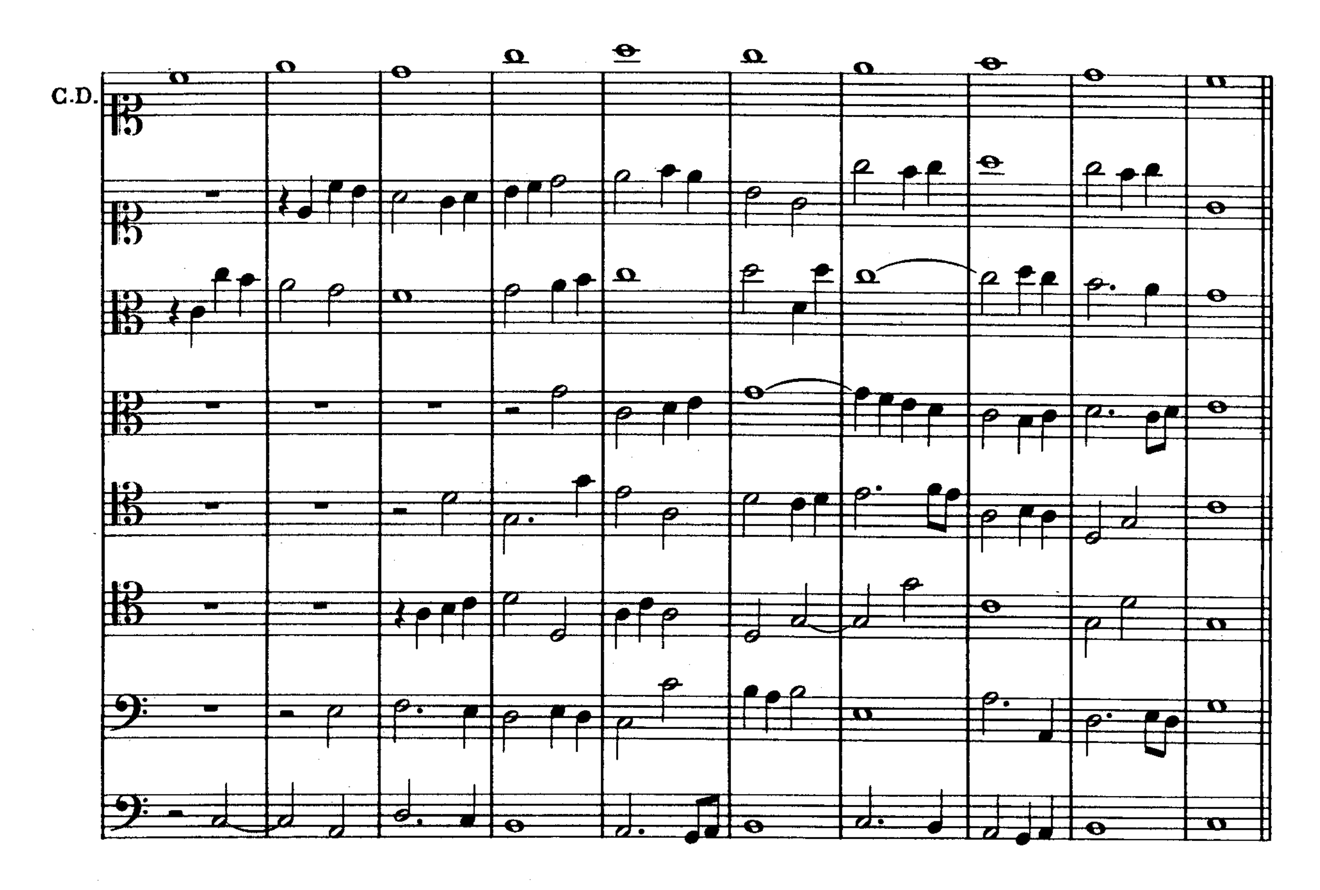


Exemples à 8 voix:
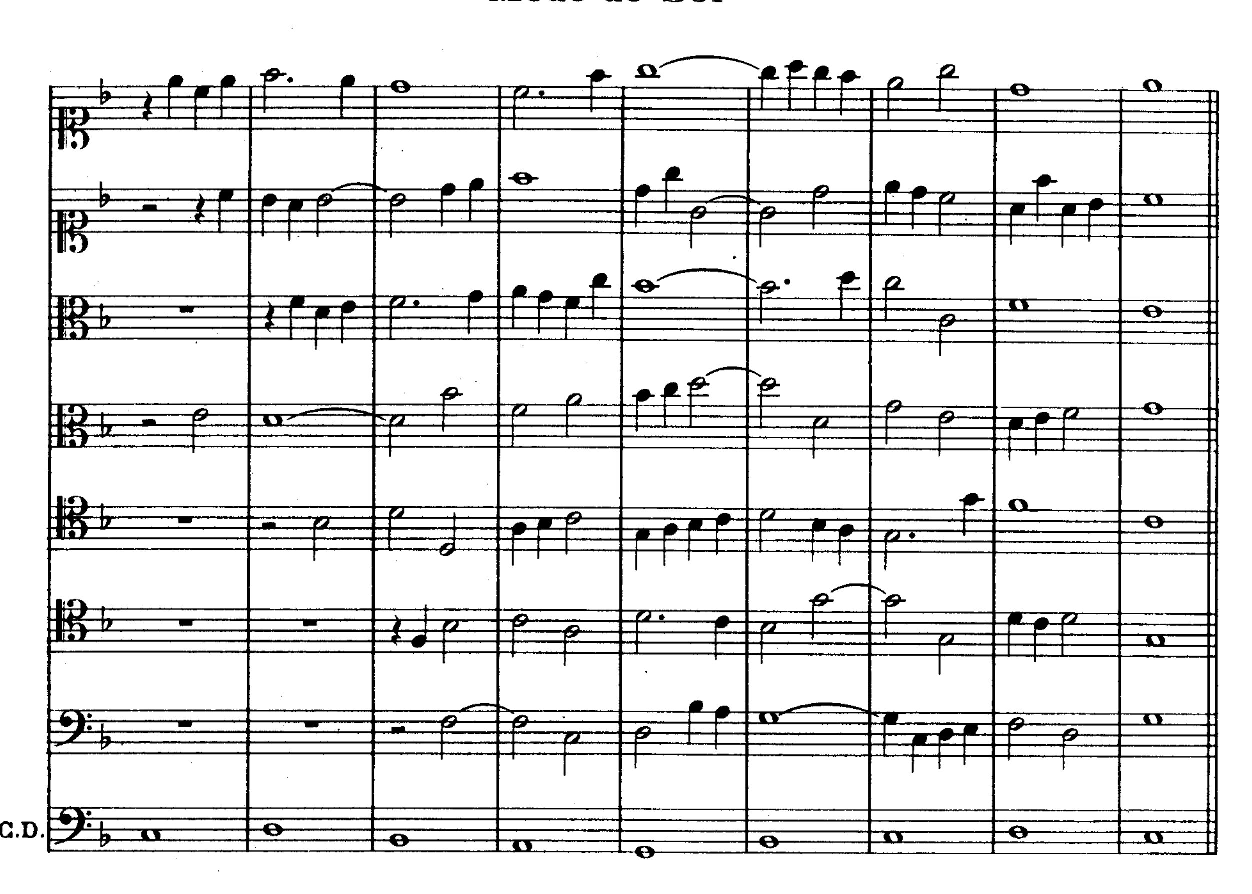
Mode mineur

C.D.

Mode majeur



Mode de Sol



EXERCICES de Contrepoint modal:

7 voix, note contre note:

Mode de Ré	C.D. à la basse
Mode de Mi	C.D. dans une voix intermédiaire
Mode de Fa	C.D. au soprano

7 voix, fleuri:

Mode de Sol	C.D. à la basse
Mode de Ré	C.D. dans une voix intermédiaire
Mode de Mi	C.D. au soprano

8 voix, note contre note:

Mode de Fa	C.D. à la basse
Mode de Sol	C.D. dans une voix intermédiaire
Mode de Ré	C.D. au soprano

8 voix, fleuri:

Mode de Mi	C.D. à la basse
Mode de Fa	C.D. dans une voix intermédiaire
Mode de Sol	C.D. au soprano

Contrepoint à deux chœurs

Dans cette sorte de contrepoint, les 8 voix sont réparties en deux chœurs à 4 voix qui s'unissent ou se répondent.

Il est préférable que les 8 voix partent dans la première ou dans la seconde mesure puisque les chœurs alternent dans la partie centrale et s'unissent à la fin.
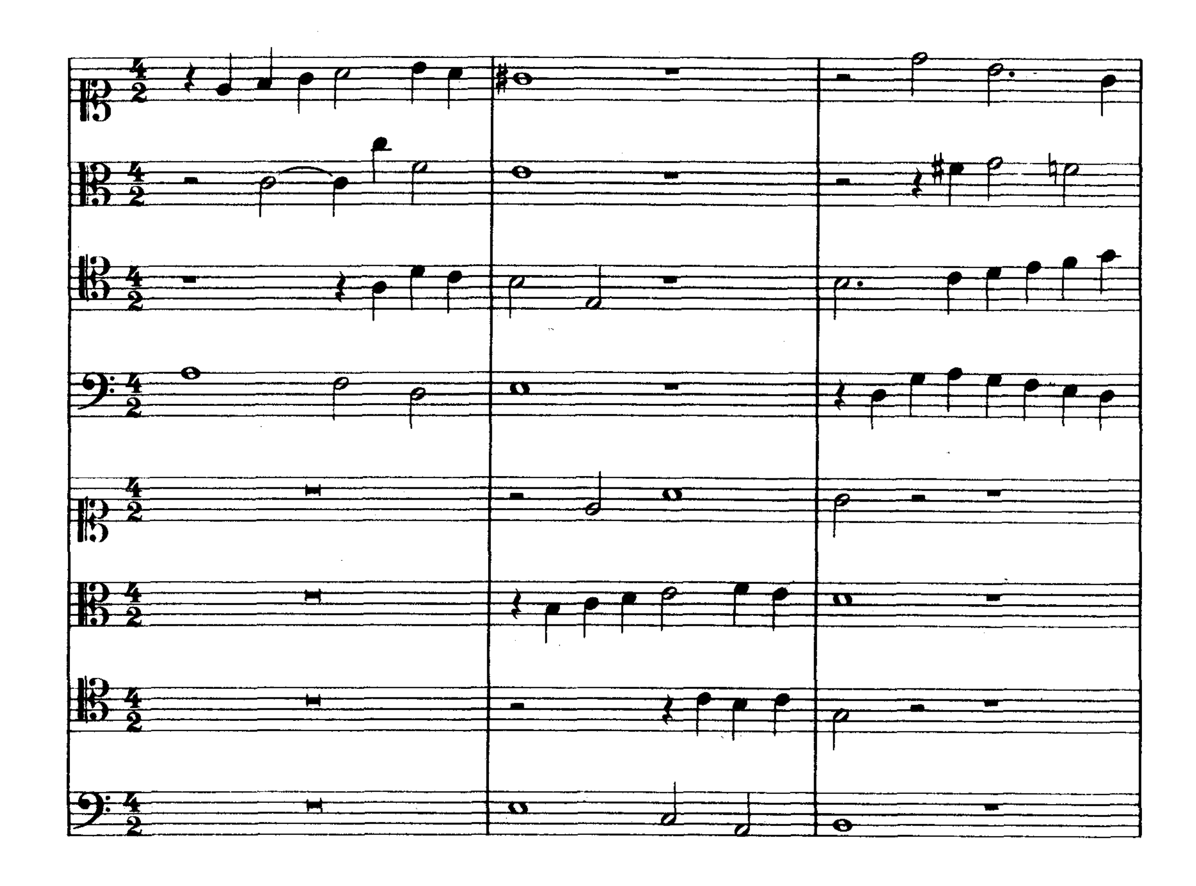
Il n'est pas nécessaire que les 4 voix d'un chœur attaquent ou se taisent ensemble.

Les modulations aux tons voisins sont acceptées, ainsi que les imitations entre les deux chœurs ayant forme de marche.

Le contrepoint à deux chœurs peut s'écrire, soit sur des basses données doubles, (dont les plus connues sont celles de Cherubini), soit sans basses données. L'élève doit, dans ce cas, écrire les 8 voix, et établir lui-même l'ordonnance du dialogue entre les 2 chœurs.

Il s'exercera sans basses données, et écrira: un contrepoint à deux chœurs, majeur, un autre mineur, et un autre modal (mode au choix).
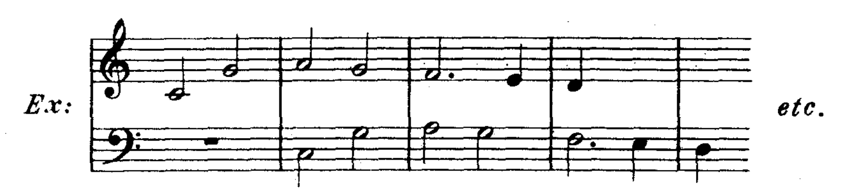
Exemple _ Contrepoint mineur à deux chœurs:



IIe PARTIE

Imitations

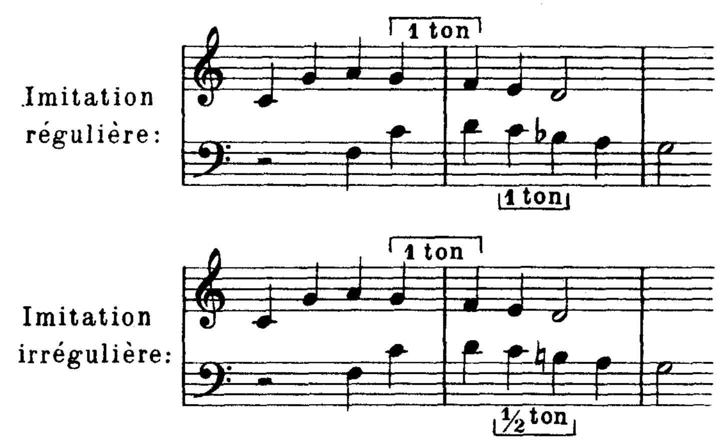
Imiter une mélodie, c'est la reproduire dans une autre voix, à un intervalle quelconque.



La partie qui part la première propose et est appelée antécédent.

La partie qui part la seconde répond et est appelée conséquent.

L'imitation est régulière si elle respecte exactement les intervalles proposés, et irrégulière si elle répond à un intervalle majeur par un intervalle mineur, ou réciproquement.
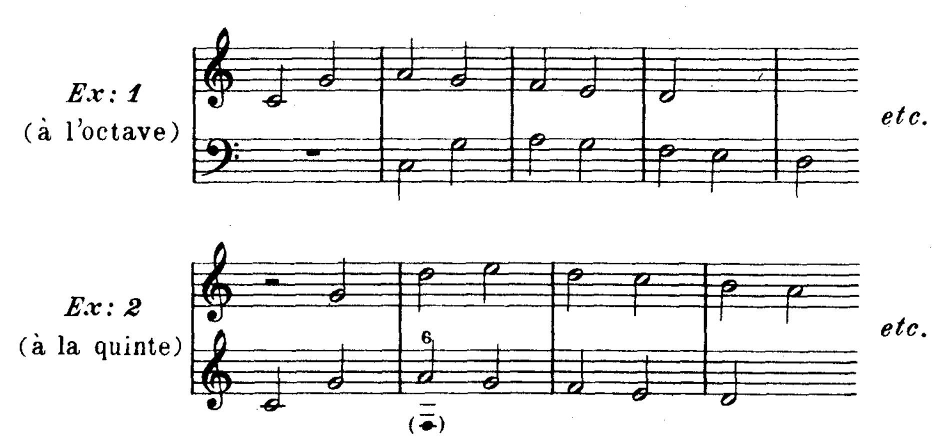


On remarquera que l'imitation irrégulière est plus favorable au maintien d'une tonalité donnée.

Si deux voix font entendre une même mélodie en se suivant à une distance quelconque, on dit qu'elles forment un canon.
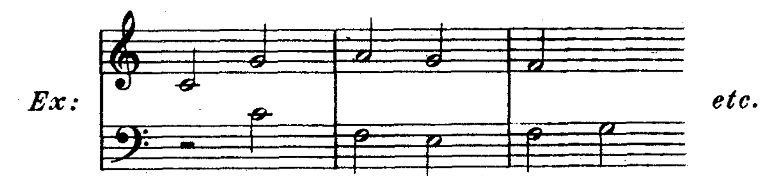
On appelle Stretto ou Strette (de l'Italien: *serrer*) une suite de plusieurs canons.

L'imitation (ou le canon) peut se produire:
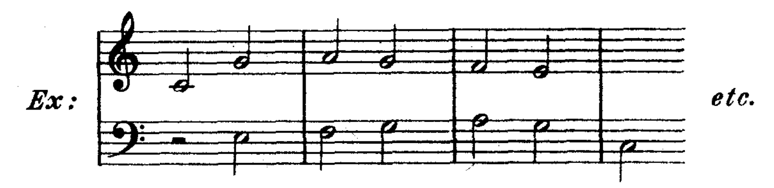
1º Par mouvement semblable:
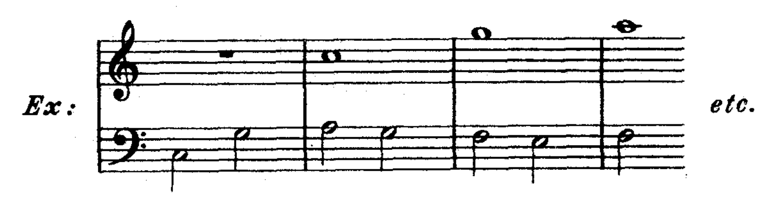


2º Par mouvement contraire:
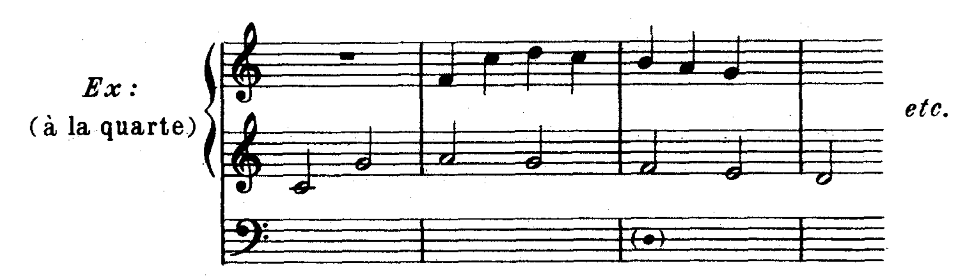


3º Par mouvement rétrograde:



4º Par augmentation:
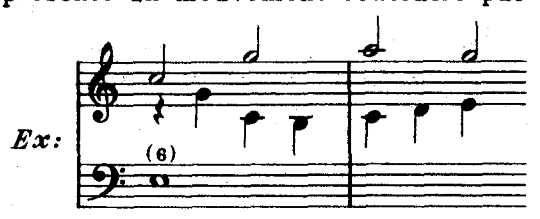


5º Par diminution:



Ces diverses imitations peuvent se combiner ensemble.

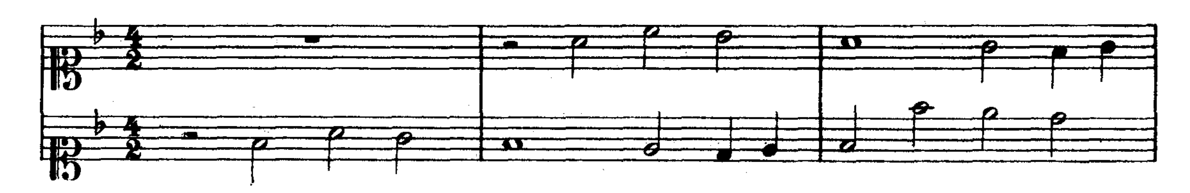
L'exemple suivant présente un mouvement contraire par diminution:
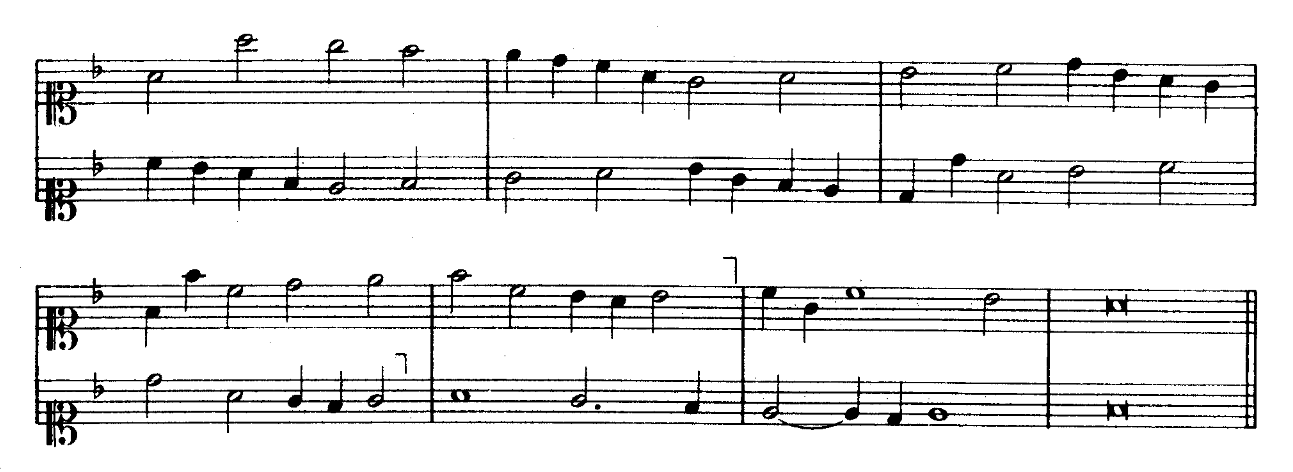


L'imitation peut se produire à tous les intervalles.
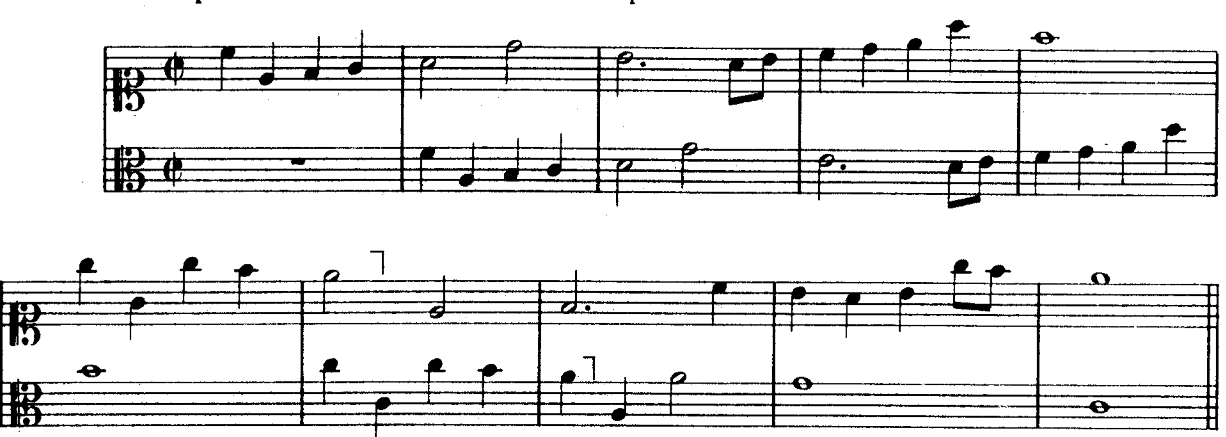
1º Imitation par mouvement semblable

Exemple: Imitation par mouvement semblable, à la tierce supérieure:





Imitation par mouvement semblable à la quinte inférieure:



EXERCICES: L'élève, après avoir étudié les deux exemples ci-dessus, composera **13** imitations à **2** voix, par mouvement semblable, aux intervalles suivants:

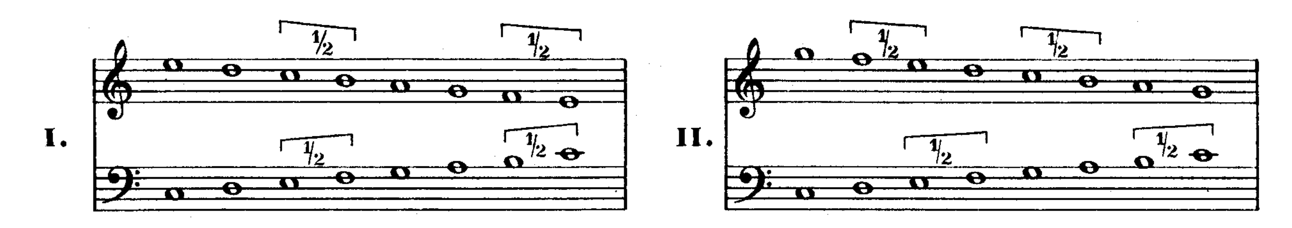
à l'unisson

à la 2de inférieure,	à la 2de supérieure,
à la 3ce »	à la 3ce »
à la 4te »	à la 4te »
à la 5te »	à la 5te »
à la 6te »	à la 6te »
à la 7e »	à la 7e »

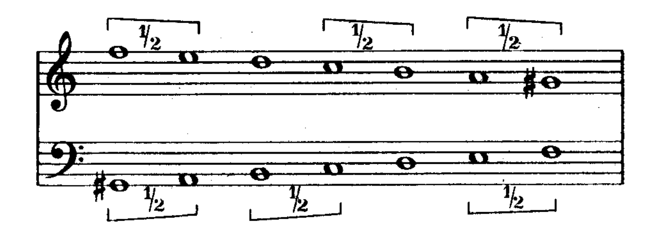
Le choix de la mesure et du ton reste libre. L'élève devra faire une répartition à peu près égale de ses exemples dans les deux modes.

2º Imitation par mouvement contraire
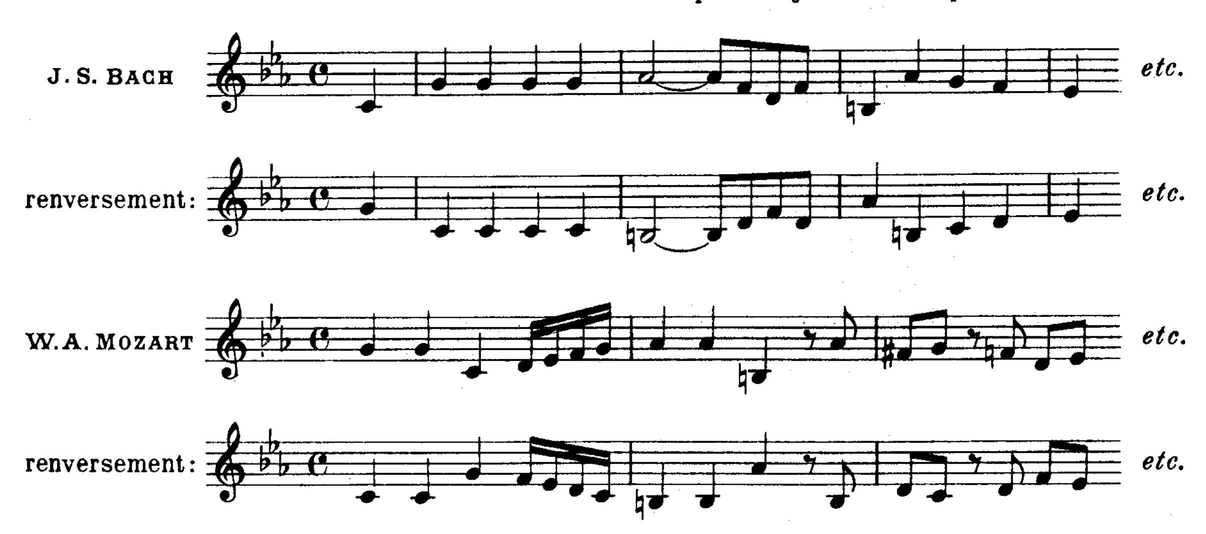
Cette imitation se pratique conformément aux deux échelles suivantes, dont la première est symétrique, quant à la place des demi-tons. L'usage de la deuxième échelle est, néanmoins, plus répandu.
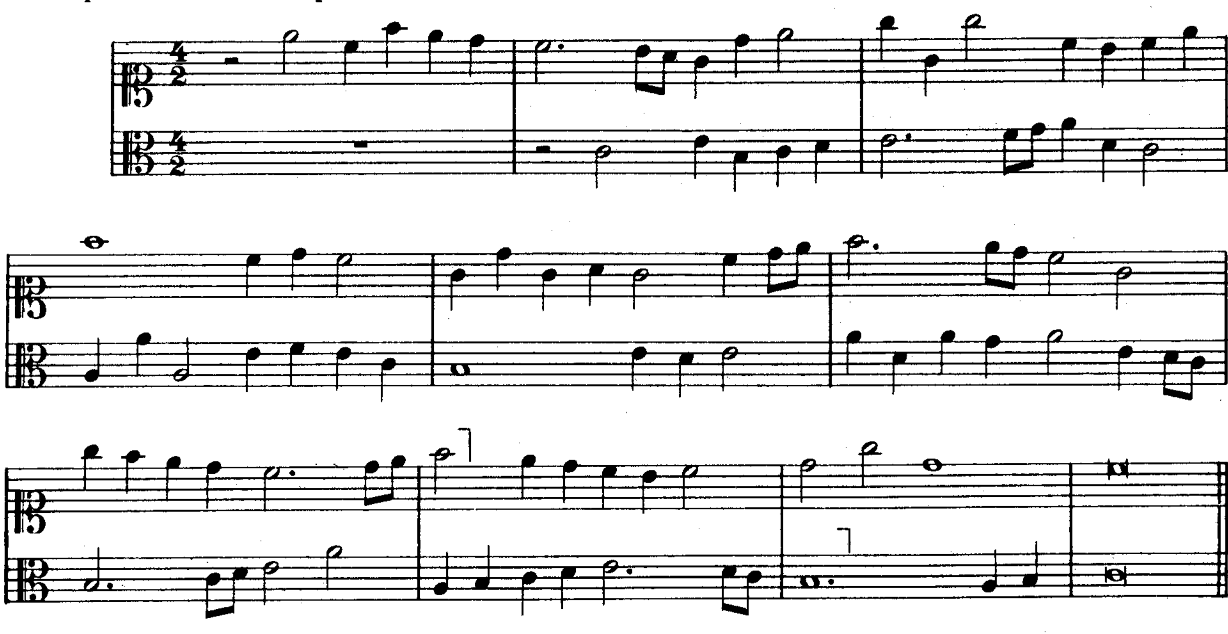


Pour le mode mineur, l'élève se conformera à cette échelle, dans laquelle les rapports de degrés sont les mêmes que pour l'échelle majeure N° II.



On trouve cette échelle à la base de beaucoup de sujets classiques:



Exemple d' Imitation par mouvement contraire (Echelle N. I)



EXERCICES: Ecrire 3 exemples d'imitations contraires, conformément aux 3 échelles précédentes.

3º Imitation par mouvement semblable rétrograde

L'imitation par mouvement semblable rétrograde peut se pratiquer avec tous les intervalles.

L'imitation par mouvement contraire rétrograde peut se faire, soit mesure par mesure, soit période par période.

4º Imitation par augmentation

La valeur de chaque note est doublée dans cette imitation qui doit s'adapter harmoniquement au thème qui a proposé.

5º Imitation par diminution

La valeur de chaque note est diminuée dans cette imitation qui doit s'adapter au thème qui a proposé.

EXERCICES: 1º Ecrire 2 exemples d'imitation rétrograde, à l'octave et à la quinte.

2º Ecrire une imitation par augmentation et une imitation par diminution, à l'octave.

Imitations à plus de deux parties

Toutes les imitations que nous venons d'étudier peuvent s'employer à plus de deux parties avec ou sans chant donné.

Voici les combinaisons qui offrent le plus d'intérêt musical:

1º A 3 parties avec deux imitations sur un chant donné.

2º A 3 parties avec imitation canonique dans les trois voix. (c'est-à-dire sans chant donné)

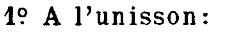
3º A 4 parties avec trois imitations sur un chant donné.
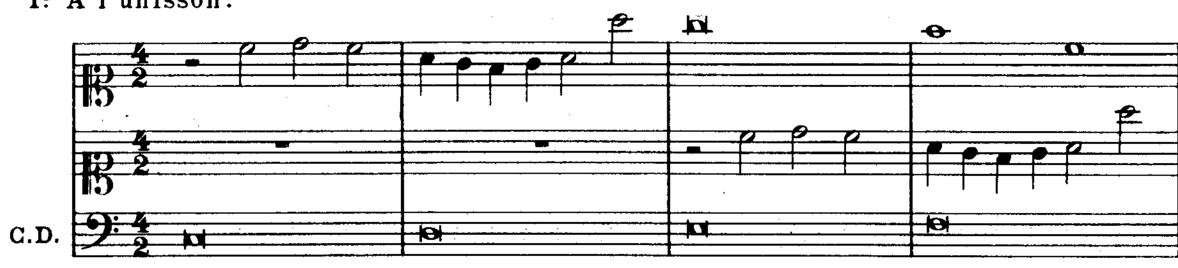
4º A 4 parties avec imitation canonique dans les quatre voix.
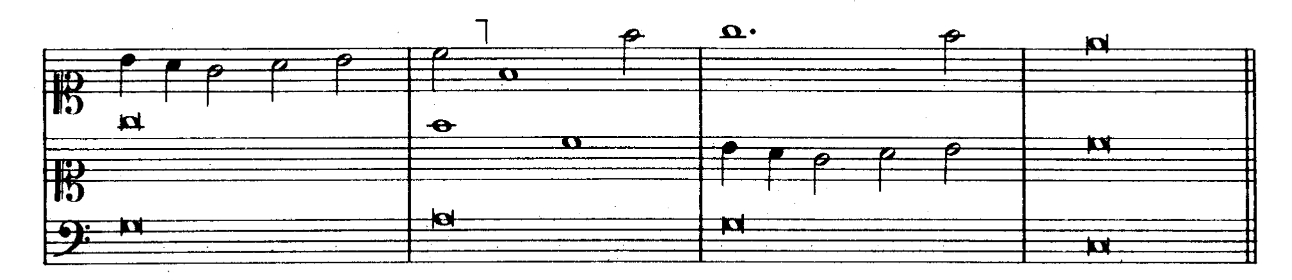
Exemples d' Imitation à plus de deux parties.

A 3 parties dont deux en imitation sur un chant donné:

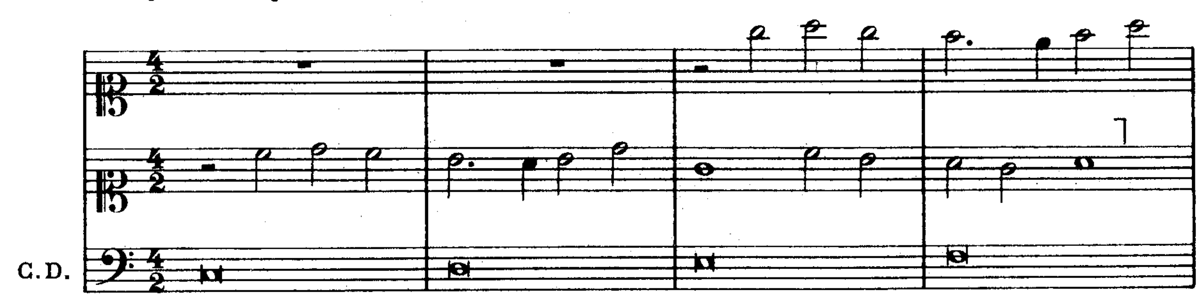
1º A l'unisson:
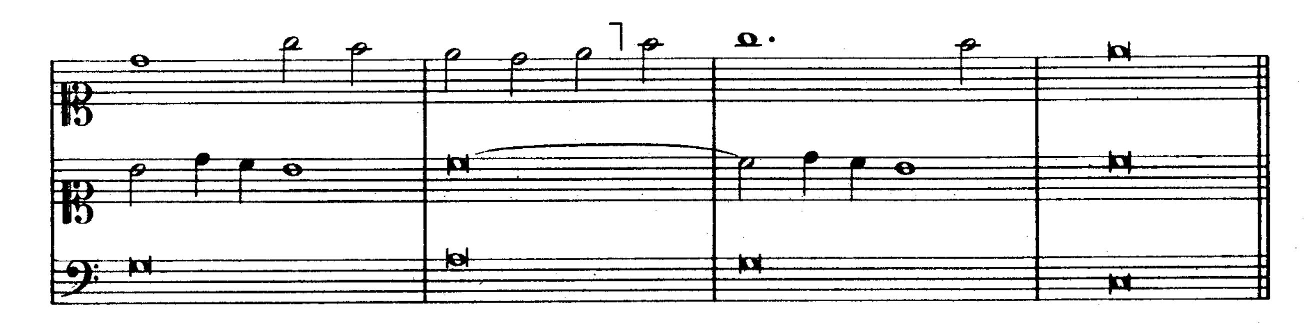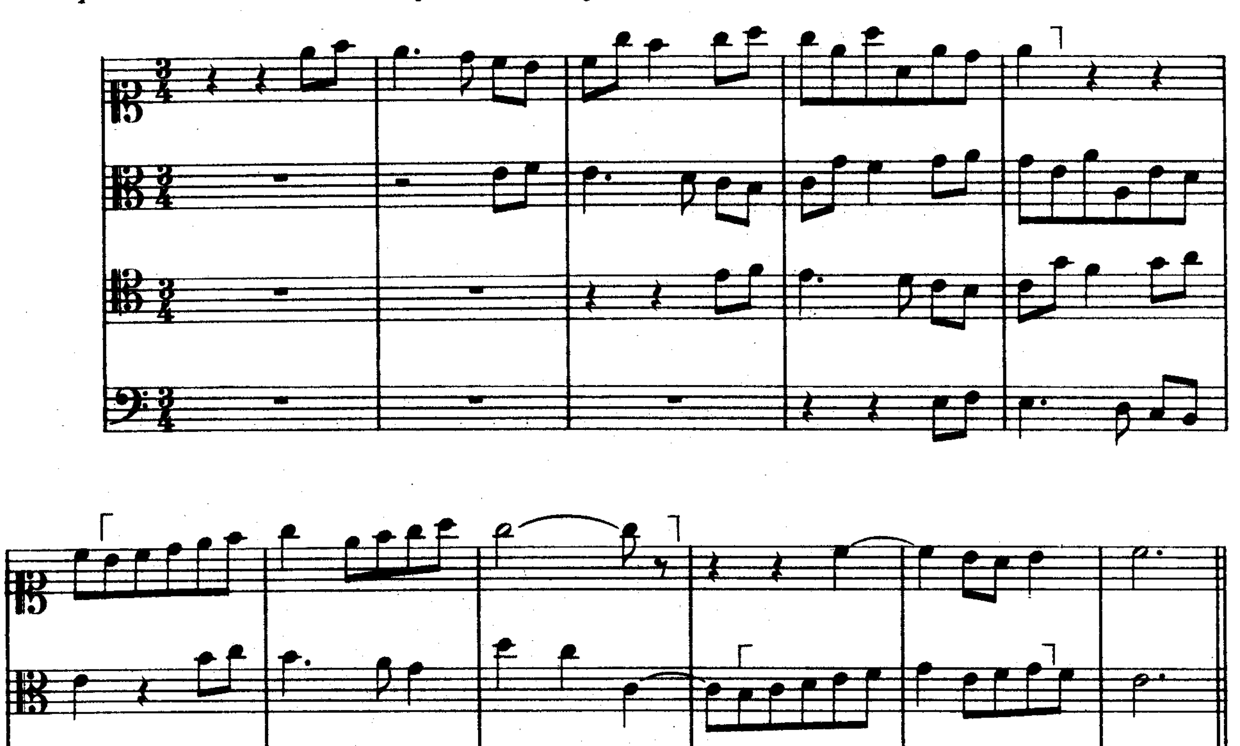






2º A la quinte supérieure:



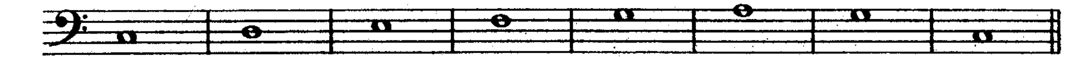


Exemple d' Imitation canonique dans 3 parties:

Exemple d' Imitation canonique dans 4 parties:



EXERCICES: L'élève fera les exercices proposés plus loin sur ce chant donné traditionnel:



Faire à trois voix:

1º Une imitation à l'unisson, une imitation à chacun des intervalles inférieurs et supérieurs, et une imitation à l'octave (avec chant donné).

2º Une imitation canonique dans les trois parties en majeur, et une en mineur (sans chant donné).

A quatre voix:

3º Une imitation à trois voix, sur chant donné (intervalles laissés au choix, mais sans que l'intervalle choisi au début soit modifié en cours de route).

4º Une imitation canonique dans les quatre voix en majeur, et une en mineur. (Intervalles au choix de l'élève).

(Il est loisible à l'élève de s'essayer à 5, 6, 7 et 8 parties, avec ou sans chant donné, en mélangeant s'il le faut des parties libres à celles qui s'imitent).

IIIe PARTIE

Contrepoint renversable

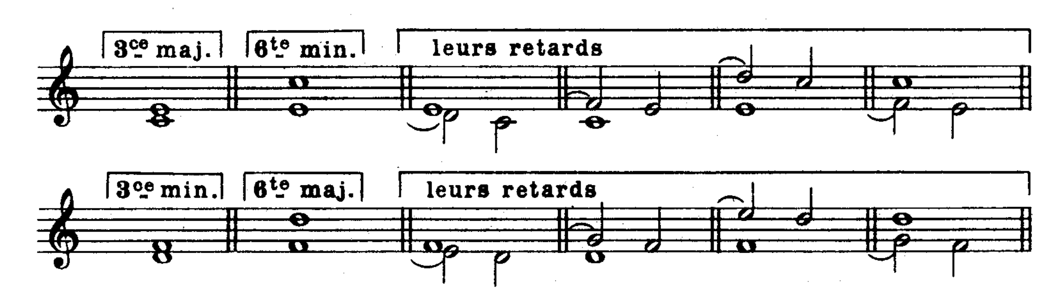
Le contrepoint renversable est ainsi appelé parce que les voix peuvent se renverser entre elles. Il est dit double, triple, quadruple selon le nombre de voix qui se renversent.

Contrepoint double

1° La quarte étant inutilisable, et la sensation de quarte et sixte restant également proscrite, on ne peut utiliser la quinte en contrepoint renversable.

L'octave, qui donne l'unisson au renversement, est à éviter.

On ne peut donc se servir que des intervalles de consonances imparfaites, de leurs retards et de leurs broderies, ainsi que des notes de passage, soit :



2° Les parties doivent entrer successivement et le style à employer est celui du contrepoint fleuri.

3° Les croisements doivent être évités, car ils ne donnent aucun changement au renversement (Une exception peut être admise lorsqu'il s'agit de valeurs très courtes.)
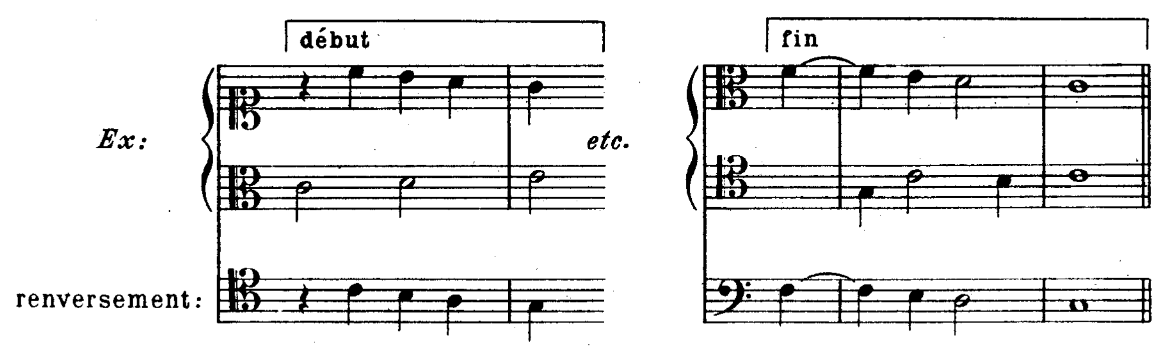
4° Le mouvement chromatique est à éviter.

5° Il est quelquefois indispensable d'altérer les intervalles en les renversant, sauf pour le contrepoint à l'octave.

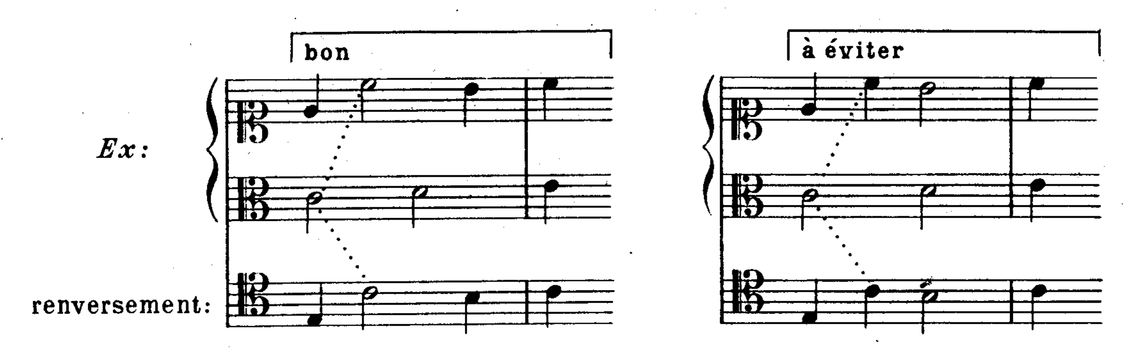
Contrepoint double à l'Octave

1° Les deux voix ne seront jamais éloignées l'une de l'autre de plus d'une octave.
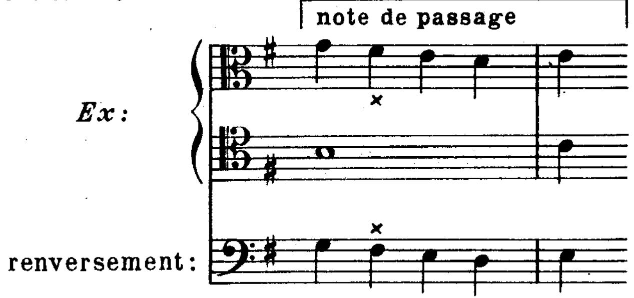
2° L'octave et l'unisson ne peuvent s'employer qu'au début et à la fin d'un contrepoint double à l'octave :
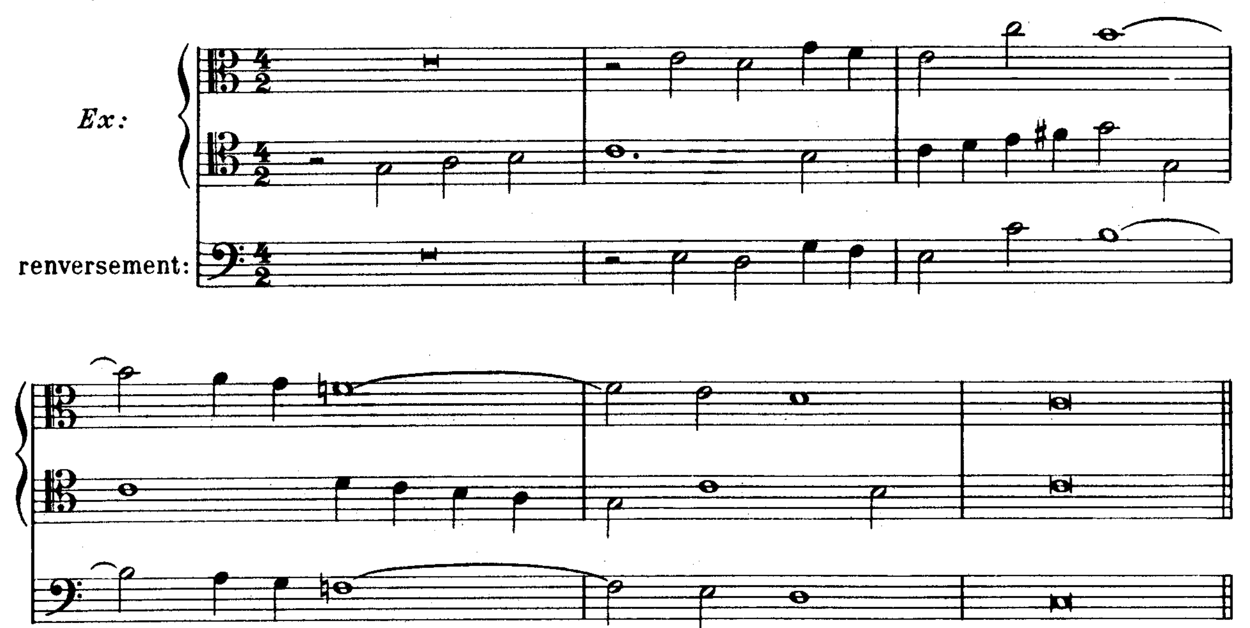


3° L'unisson est permis quand l'une des voix est syncopée:



4° On peut employer la quinte (qui devient quarte au renversement) comme note de passage ou comme broderie.



*Exemple d'*un Contrepoint double à l'octave:



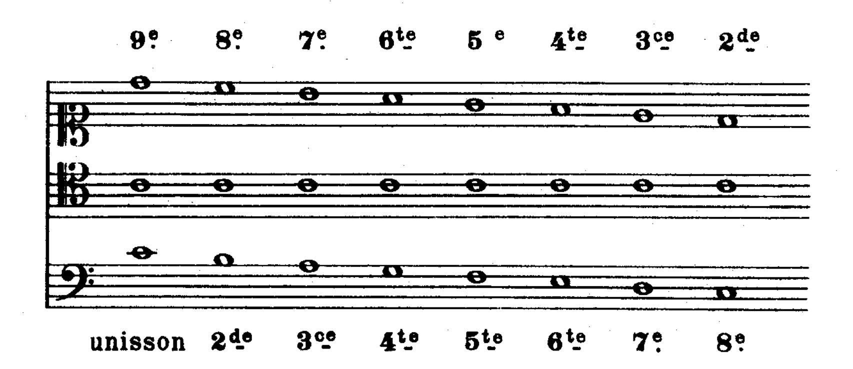
Contrepoint double à la 9°

Dans ce contrepoint, la quinte est le seul intervalle qui n'exige pas de préparation. (la quinte diminuée est admissible, dans cette espèce, pour une courte durée.)

Les "Tableaux des Intervalles" donnés à chacune des analyses de contrepoints doubles qui suivent, sont destinés à aider l'élève lorsqu'il écrira ses exemples; il y trouvera, en regard d'une tonique constante, représentée sur la ligne du milieu le renversement des intervalles contenus dans l'octave, avec leur figuration en chiffres.

Il va sans dire que ces rapports ne concernent pas uniquement la tonique, mais n'importe quel autre degré.

TABLEAU DES INTERVALLES

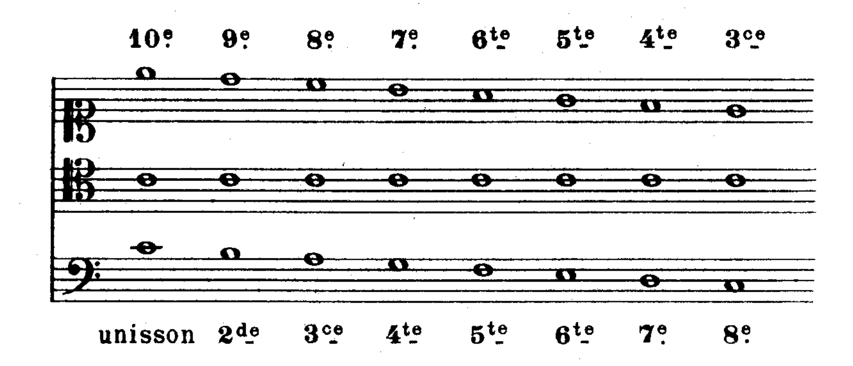


Contrepoint double à la 10e

La 3ce donne l'8ve au renversement
La 6te » la 5te »
La 10e » l'unisson »

En conséquence deux sixtes de suite donnent des quintes, et deux tierces ou deux dixièmes donnent des octaves.

TABLEAU DES INTERVALLES



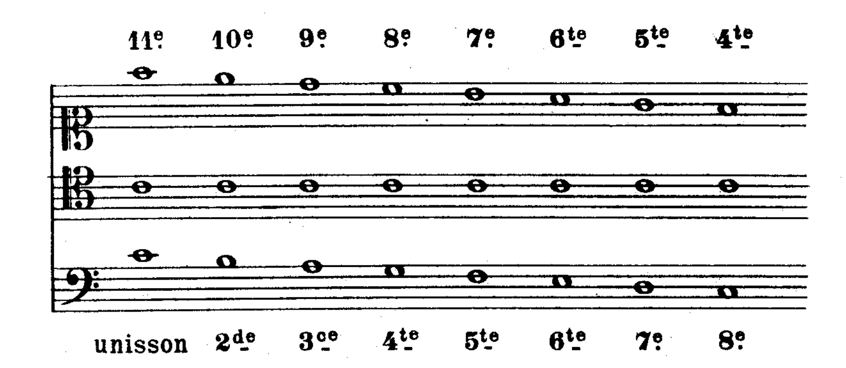
Contrepoint double à la 11e

Dans ce contrepoint, la sixte est le seul intervalle que l'on puisse employer sans préparation. Il est donc nécessaire de l'utiliser à la première et à la dernière mesure.

L'unisson donne la 11e au renversement
La 2de » 10e »
La 3ce » 9e »
La 4te » 8e »
La 5te » 7e »

Tous intervalles qu'il faut préparer et résoudre.

TABLEAU DES INTERVALLES

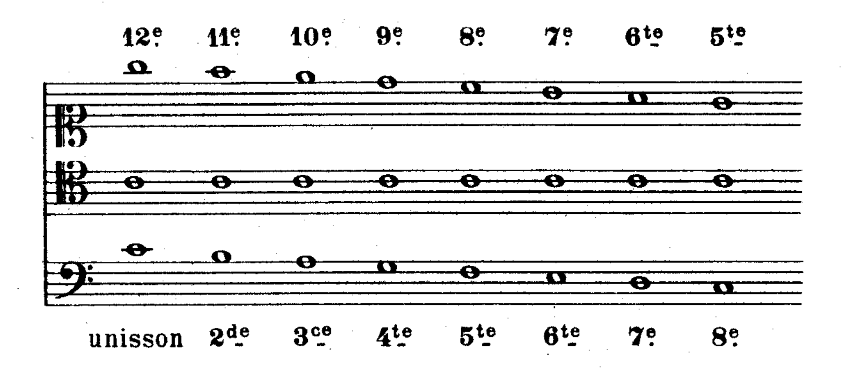


Contrepoint double à la 12e

La 2de donne la 11e au renversement
La 4te » 9e »
La 6te » 7e »
La 7e » 6e »
La 9e » 4te »
La 11e » 2de »

Ces intervalles doivent être préparés et résolus.

TABLEAU DES INTERVALLES



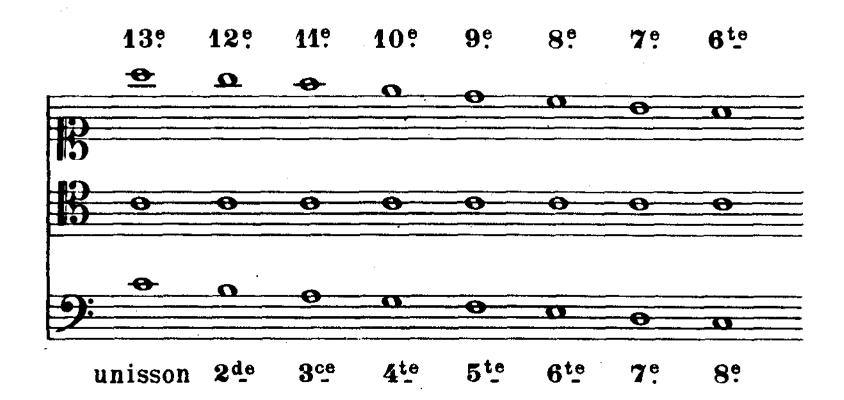
Contrepoint double à la 13e

L'élève remarquera que: 1º Deux sixtes de suite donnent deux octaves au renversement.

2º Il est impossible de résoudre la 7e, à moins qu'elle ne soit employée comme note de passage ou broderie.

La 2de donne la 12e au renversement
La 3ce » 11e »
La 4te » 10e »
La 5te » 9e »

TABLEAU DES INTERVALLES

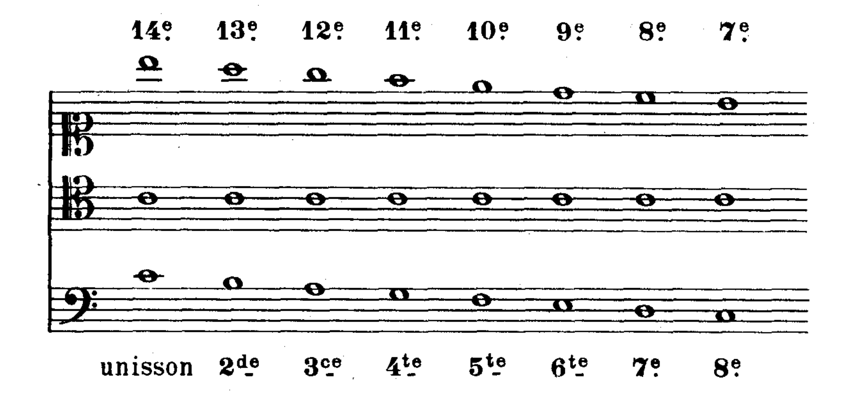


Contrepoint double à la 14e

Dans ce contrepoint, deux tierces de suite donnent deux quintes au renversement.

La 2de donne la 13e au renversement.
La 4te » 11e »
La 6te » 9e »
La 7e » 8e »

TABLEAU DES INTERVALLES



On emploiera la tierce et la quinte au début et à la fin de ce contrepoint.

Contrepoint double à la 15e

Les règles du contrepoint double à l'octave sont applicables à cette espèce, sauf qu'il peut y avoir une distance de 15e entre les deux voix qui le composent.

EXERCICES: Ecrire un exemple majeur de contrepoint double à chaque intervalle.

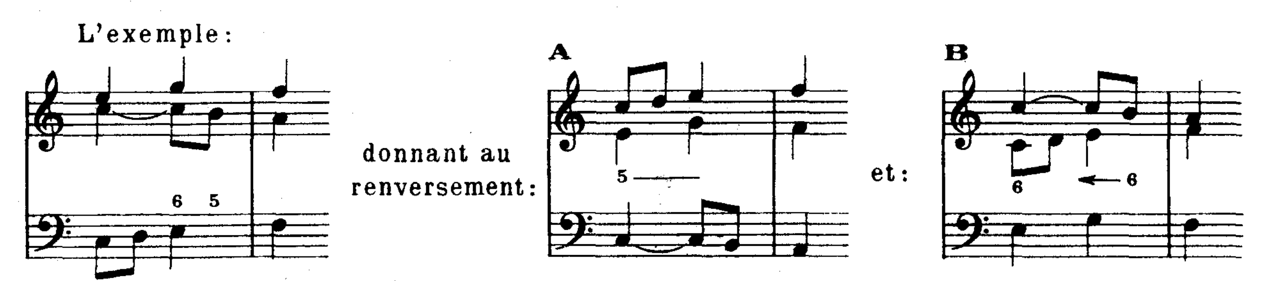
Contrepoint triple et quadruple

Le contrepoint renversable à plus de deux voix doit utiliser certains artifices d'analyse, sous peine de rester d'une extrême pauvreté harmonique.

On donne à l'élève le bénéfice de l'équivoque dans les cas suivants:

1º Entre accords consonants complets, par le retard ou la broderie de la quinte, que l'on peut chiffrer de deux façons.

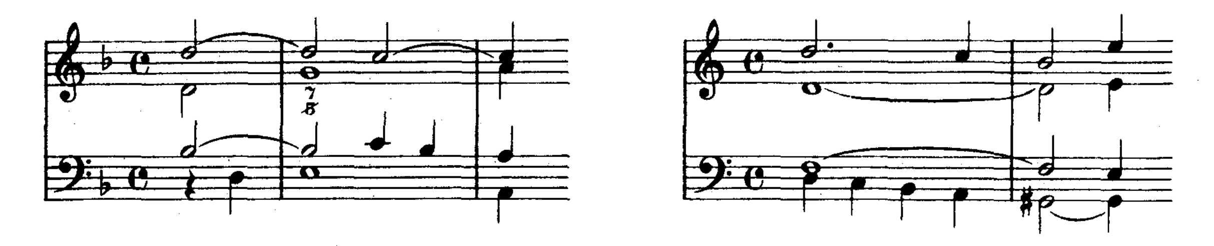
L'exemple:



se chiffre, en A: **5** avec Do-Si de la basse note de passage, et en B: **6** (et non $^6_4$) le Do étant considéré comme retard du Si.
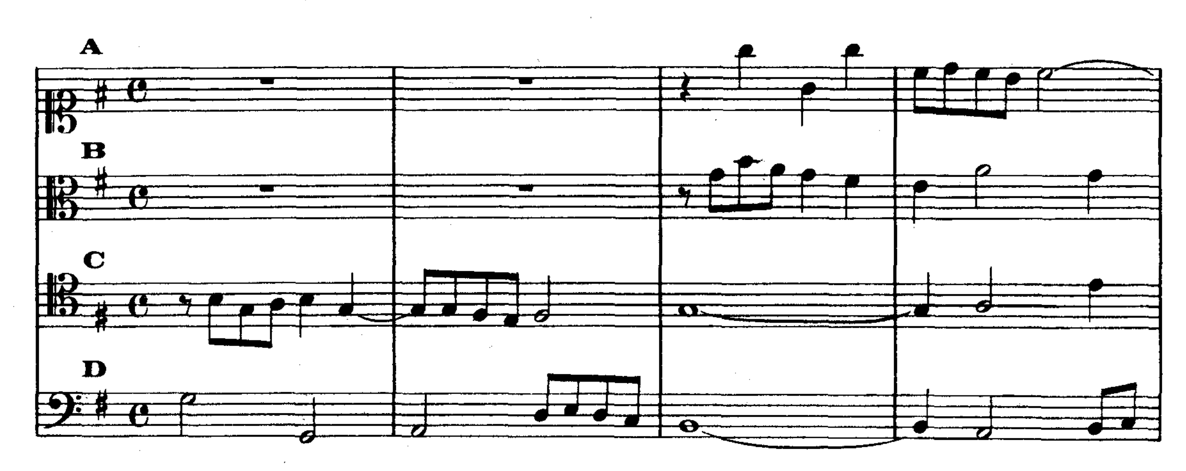
2º Dans les accords de 7e placés sur le 7e degré des deux modes (accords de 7e sensible et de 7e diminuée) dont la quinte diminuée fait équivoque avec la 7e de la dominante et atténue ainsi l'effet du second renversement.
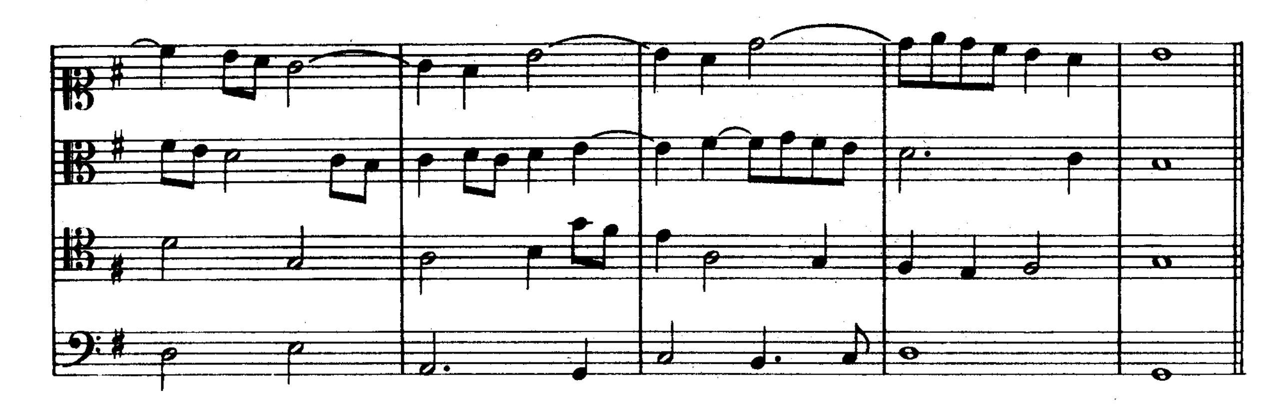
Dans ce cas, au lieu d'envisager l'harmonie consonante retardée, on accepte de considérer l'harmonie de l'accord dissonant lui-même:



Le contrepoint triple et quadruple n'emploie que le renversement à l octave.

Exemple de Contrepoint quadruple:





EXERCICES: Composer un contrepoint triple et un contrepoint quadruple.

Le contrepoint triple sera présenté dans les six dispositions dont le fragment placé plus loin donne l'exemple.

Le contrepoint quadruple sera présenté dans ces huit dispositions:

	(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)
Soprano:	A	B	C	D	A	D	C	B
Alto:	B	C	D	A	D	B	B	C
Ténor:	C	D	A	B	C	C	A	A
Basse:	D	A	B	C	B	A	D	D

Fragment à trois voix présenté dans six dispositions:

1
A
B etc.
C etc.

2
A
C etc.
B etc.

3
B
A etc.
C etc.

4
C
A etc.
B etc.

5
B
C etc.
A etc.

6
C
B etc.
A etc.

Paris I. F. M. R. P. 1955
Imprimé en France

TABLE DES MATIÈRES

A.L. 19,628

OUVRAGES THÉORIQUES RECOMMANDÉS

CHAILLEY (J.) ET CHALLAN (H.). — THÉORIE DE LA MUSIQUE.

Les programmes de solfège du Conservatoire ayant été récemment modifiés, le besoin se faisait sentir d'un ouvrage qui répondît aux nouvelles directives, à la fois dans leur lettre et dans leur esprit, faisant de la théorie musicale un moyen d'ouvrir l'entendement à la compréhension de notre art, et non un stérile entraînement à des devinettes sur les intervalles ou les tonalités inusitées.

La division de cet ouvrage correspond à celle fixée pour chacun des trois degrés de l'enseignement du solfège tel qu'il est défini au Conservatoire depuis 1941, et qui comporte pour le degré élémentaire :

Connaissance des signes courants qui servent à écrire la musique, des intervalles usuels, des principes de la tonalité classique.

Conforme aux directives de l'enseignement du Conservatoire, il reporte délibérément à l'arrière-plan toute donnée mathématique ou théorie abstraite pour s'attacher avant tout à la formation de l'oreille musicale.

DUPRÉ (M.). — COURS D'HARMONIE ANALYTIQUE

1er volume : Première année.

2e volume : Deuxième année.

Ce Cours répond aux besoins actuels. En effet, trop souvent, lorsque l'étudiant a achevé l'ensemble des devoirs imposés par les traités anciens et des leçons dites libres, il reste, malgré une certaine habileté acquise au jeu de la « devinette », incapable d'analyser et par conséquent d'assimiler la langue des Maîtres contemporains. Il lui manque, d'une part, la connaissance de la plupart des accords et agrégations employés couramment par ces Maîtres — qui font la saveur harmonique de la musique actuelle — et, d'autre part, la possibilité de concevoir comme il faut les relations de tonalités si fuyantes aujourd'hui.

Extrêmement bien fait, l'ouvrage de Marcel Dupré comble toutes ces lacunes. Sa valeur pédagogique est de tout premier ordre : 1° parce qu'il est très clair et très précis; 2° parce que la progression des études est très judicieusement établie.

Cet ouvrage est un guide indispensable et de premier plan pour le professeur, car son enseignement est tout tracé sur la voie la plus directe, la plus aisée et la plus sûre.

— COURS DE CONTREPOINT

Si la doctrine de l'écriture rigoureuse exposée entièrement dans ce livre est scrupuleusement respectée par l'élève, il sera certain d'acquérir la souplesse et la sûreté de plume indispensables à tout compositeur honnête et sérieux.

— COURS COMPLET DE FUGUE

1er volume : Cours de Fugue.

2e volume : Corrigés du cours de Fugue.

Ce Cours de Fugue complète le cycle commencé par les Cours d'Harmonie Analytique et de Contrepoint. Chacune des 12 leçons du Cours de Fugue explique d'une façon claire et concise ce que l'étudiant doit savoir et est suivie d'exercices détaillés appliqués à chacune des parties d'une fugue, sur des sujets ou des fragments de sujets appropriés. Le Corrigé de ces exercices est publié séparément et destiné à être entre les mains du professeur. L'élève aura tout avantage à ne pas s'en servir et à être dans l'obligation de trouver par lui-même les solutions demandées.

— COURS COMPLET D'IMPROVISATION A L'ORGUE.

1er volume : Exercices préparatoires à l'improvisation libre.

2e volume : Traité d'improvisation à l'orgue.

— MANUEL D'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN CHANT GRÉGORIEN

DURAND (E.). — THÉORIE MUSICALE.

— TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE
Existe en texte portugais.

Ce traité d'harmonie est le plus clair et le plus complet qui ait été publié jusqu'à ce jour.

Aucun accord nouveau, aucune formune nouvelle n'ont échappé au consciencieux professeur, et plus rien n'étonnera les lecteurs de ce remarquable ouvrage dans les œuvres les plus avancées des compositeurs de notre époque. A la fin du traité, outre la table des matières, on a placé une table alphabétique permettant de trouver immédiatement les mots, termes, expressions, etc..., aux pages où ils sont expliqués ou employés.

— RÉALISATIONS DES LEÇONS DU TRAITÉ D'HARMONIE

— ABRÉGÉ DU COURS D'HARMONIE
Existe en texte espagnol.

Cet ouvrage essentiellement pratique a résolu le problème : apprendre seul l'harmonie

— RÉALISATIONS DES LEÇONS DE L'ABRÉGÉ

— TRAITÉ DE COMPOSITION MUSICALE

— TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT AU PIANO

MESSIAEN (O.). — TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL

1er volume : Texte.

2e volume : Exemples musicaux.

Le jeune professeur au Conservatoire y expose un langage considéré du triple point de vue rythmique, mélodique et harmonique.

Extrait de l'introduction de cet ouvrage : ...Mes Maîtres : Jean et Noël Gallon qui ont aiguisé en moi le sens de l'harmonie « vraie », Marcel Dupré qui m'a orienté vers le contrepoint et la forme, Paul Dukas qui m'a appris à développer, à orchestrer, à étudier l'histoire du langage musical dans un esprit d'humilité et d'impartialité.

— VINGT LEÇONS D'HARMONIE, dans le style de quelques auteurs importants de « l'Histoire Harmonique », de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel.

RIMSKY-KORSAKOFF (N.). — TRAITÉ D'HARMONIE

Le présent ouvrage s'attache tout particulièrement à exposer avec clarté les procédés de réalisation d'un chant et ceux de la modulation. Il éveille ainsi, et de la manière la plus heureuse, le sens musical de l'élève et, ne nécessitant qu'une seule année d'étude, il l'amène rapidement à pouvoir poursuivre ses études sans l'aide continuelle du professeur.

BERTRAND (P.). — PRÉCIS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE (Nouvelle édition, revue et augmentée).

Les *Époques*, exposant les transformations de l'Art Musical en fonction de ses éléments constitutifs.

Les *Écoles*, montrant comment la musique s'est diversifiée selon les tendances différentes des races.

Les *Formes*, étudiant comment, d'après les Époques et les Écoles, la musique s'est concrétisée dans un certain nombre de grandes formes caractéristiques.